ایرنا ریما مکاریک

دانش‌نامه‌ی
نظریه‌های ادبی معاصر

ترجمه‌ی

مهران مهاجر، محمد نبوی



This is a Persian translation of
Encyclopedia of Contemporary Literary Theory
(Approaches, Scholars, Terms)
by Irena Rima Makaryk (General Editor & Compiler)
University of Toronto Press, 1993
Translated by Mehrān Mohājer and Mohammad Nabavi
Āgah Publishing House, Tehran, 2005
Reprinted 2006
E-mail: agah@neda.net

Makaryk, Irena Rima

مکاریک، ایرنا ریما، ۱۹۵۱ ـــ م.
دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر/ ایرنا ریما مکاریک؛ ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی. ـــ تهران: آگه، ۱۳۸۳.
ISBN 964-329-110-3
۵۹۴ ص.
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory (Approaches, Scholars, Terms)*
۱. نقد ـــ دایرةالمعارف‌ها. الف. مهاجر، مهران ۱۳۴۳ - ، مترجم. ب. نبوی، محمد، ۱۳۴۳ - ، مترجم. ج. عنوان.
PN۸۱/م۷۳د۲ ۸۰۱/۹۵۰۳
۱۳۸۳
کتابخانهٔ ملی ایران م۸۳-۲۹۹۷۰



ایرنا ریما مکاریک

دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر

ترجمه‌ی مهران مهاجر، محمد نبوی

طراح جلد: بیژن صیفوری
چاپ یکم بهار ۱۳۸۴، حروف‌نگاری، صفحه‌آرایی و نظارت بر چاپ: دفتر نشر آگه
(حروف‌نگاری: سعید شبستری، نسخه‌خوانی: لیلا حسینخانی، صفحه‌آرایی: مینو حسینی، ناظر چاپ: علی حسینخانی)
لیتوگرافی طیف‌نگار (مرتضی مدنی)، چاپ طیف‌نگار (حسین بابایی)، صحافی ایران کتاب (امیر قوامی)
چاپ دوم: بهار ۱۳۸۵
شمارگان: ۱,۱۰۰ نسخه
همه‌ی حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است

مرکز پخش: **مؤسسه‌ی انتشارات آگاه**
خیابان انقلاب، بین فروردین و اردیبهشت، شماره‌ی ۱۴۶۸
تلفن: ۶۶۴۶۴۹۳۵، فکس: ۶۶۴۰۲۳۴۹

فهرست مطالب

یادداشت مترجمان

دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر فرهنگی است که مهم‌ترین نظریه‌های ادبیِ سده‌ی بیستم را در قالب مقاله‌هایی فشرده معرفی می‌کند. هر یک از مدخل‌های این فرهنگ به معرفی یک نظریه، اصطلاح یا حوزه‌ای خاص می‌پردازد و حتی‌الامکان می‌کوشد تا تصویر روشنی از آن به دست دهد. در غالب مدخل‌های این فرهنگ نگرش و شیوه‌ای انتقادی در پیش گرفته شده است. به این معنی که نویسنده‌ی هر مدخل کوشیده است به دور از هرگونه قطعیت‌نگری سویه‌های گوناگونِ موضوع را بررسی کند، رابطه‌ی آن با سایر دیدگاه‌ها و اصطلاحات را روشن نماید، قوت و ضعف‌های آن را آشکار کند و جایگاه آن را در گفتمانِ ادبیِ امروز نشان دهد.

منبع اصلیِ کارِ ما کتاب *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* ویراسته‌ی ایرنا ریما مکاریک است. این کتاب محصولِ کارِ بیش از ۱۵۰ تن از متخصصان حوزه‌های گوناگون است و در سال ۱۹۹۳ دانشگاه تورنتو آن را منتشر کرده است. کتابِ فوق از سه بخشِ «رویکردها»، «چهره‌ها» و «مفاهیم» تشکیل شده است، که ما بخش دوم را به دو دلیل کنار گذاشتیم. یکی این که در سال‌های اخیر کتاب‌های متعددی در معرفی چهره‌ها و متفکران معاصر به فارسی منتشر شده است؛ دیگر این که ترجمه‌ی آن بخش حجم کتاب را بسیار افزایش می‌داد. از سوی دیگر، چند مدخلِ دیگر را، که احساس می‌کردیم جای‌شان در این فرهنگ خالی است، از منابع دیگر ترجمه کرده‌ایم و به آن افزوده‌ایم. منابعی که این افزوده‌ها را از آن‌ها گرفته‌ایم عبارت‌اند از:

R. E. Asher (ed.). *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford: Pergamon Press, 1994.

Paul Coubley (ed.). *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. London & New York: Routledge, 2001.

Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris: Seuil, 1972.

Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer. *Nouveaux Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris: Seuil, 1995.

Roger Fowler (ed.). *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London & New York: Routledge, 1987.

Katie Wales. *A Dictionary of Stylistics*. London: Longman, 1990.

Julian Wolfrey. *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. New York: Palgrave, 2004.

در اینجا باید به دو نکته اشاره کنیم. یکی این که چون برخی از مفاهیم این کتاب به‌تازگی وارد حوزه‌ی فرهنگیِ زبان فارسی شده‌اند، برابر جاافتاده‌ای در زبان فارسی ندارند. در این موارد، به ناگزیر دست به واژه‌سازی زده‌ایم؛ واژه‌هایی که در مواردی شاید چندان دلچسب نباشند و حتی گاه شکلی جعلی و نامتعارف پیدا کرده باشند. نکته‌ی دیگر این که در مورد برخی از مفاهیم اصلی امکانِ انتخاب یک برابرِ واحد ناشدنی بود. مثلاً می‌توان به واژه‌ی discourse اشاره کرد که در بافت‌های مختلف معانی متفاوتی پیدا می‌کند و در نتیجه، برابرهای متفاوتی ــ «گفتمان»، «سخن»، و «نقل قول» ــ طلب می‌کند.

همچنین برای آن که نشان دهیم در ایران چه کارهایی در این زمینه صورت گرفته، کوشیدیم تا کتاب‌شناسیِ گزیده‌ای از آثار منتشر شده در این حوزه ــ به صورت تألیف یا ترجمه ــ تهیه کنیم و آن را پس از کتاب‌نامه بیاوریم. این کتاب‌شناسی البته به هیچ رو کامل نیست، ولی گمان می‌کنیم شامل مهم‌ترین آثار در این حوزه باشد. در این کتاب‌شناسی، توجه ما عمدتاً به «کتاب‌ها» بوده، و نه مقاله‌ها؛ و فقط به مقاله‌هایی اشاره کرده‌ایم که در مجله‌ی ارغنون، که به انتشار آثار نظری می‌پردازد، منتشر شده‌اند.

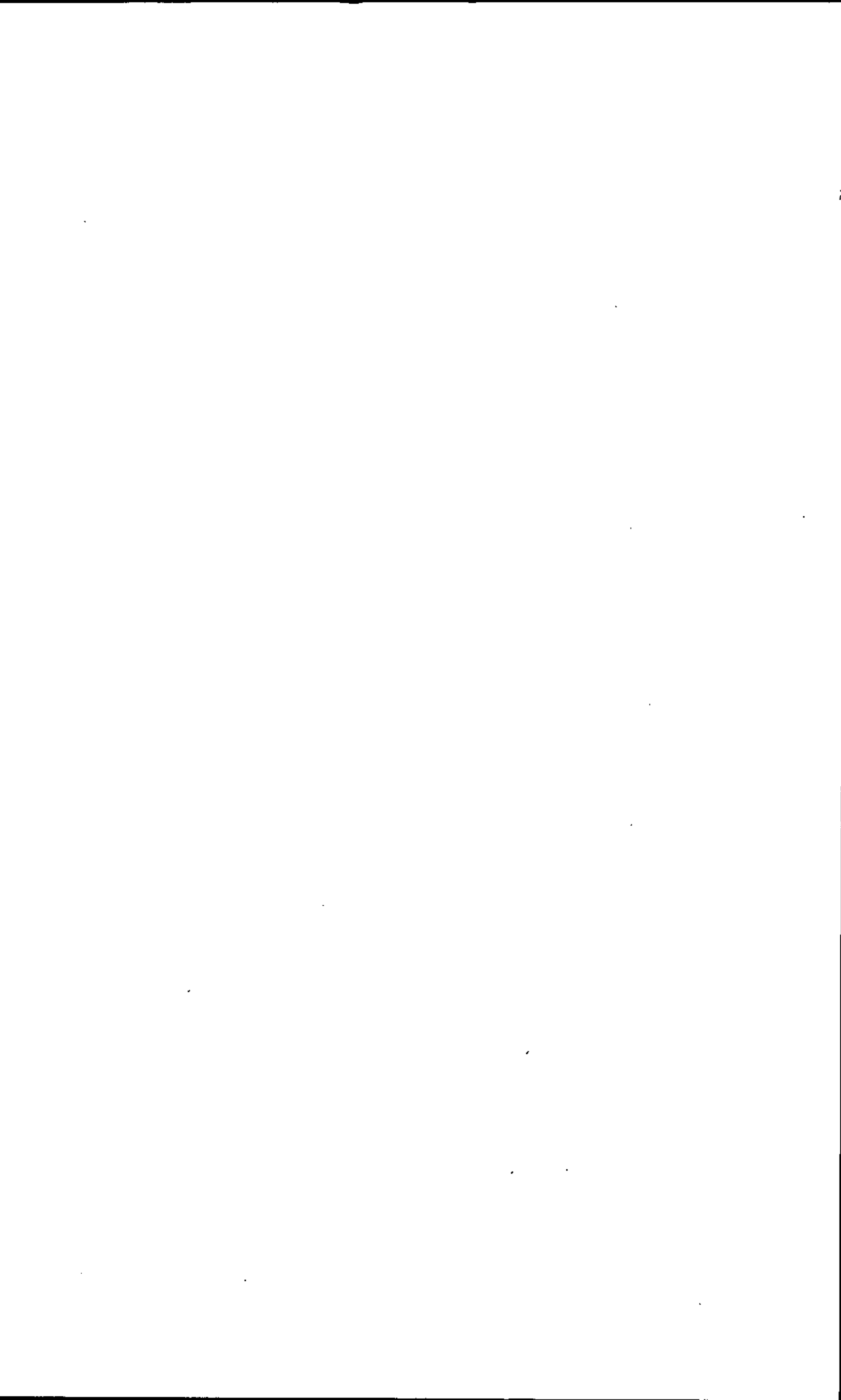
اصلِ انگلیسیِ کتاب را بابک احمدی در اختیارمان گذاشت و همو بود که هوای ترجمه‌ی آن را در دل‌مان انداخت. همچنین مدخل «هرمنوتیکِ» این فرهنگ کارِ مشترکِ ما با بابک احمدی بود که در مقامِ پیشگفتار، در کتاب هرمنوتیک مدرن؛ گزینه‌ی جستارها به چاپ رسید. از او که اجازه داد ترجمه‌ی این مقاله را ــ با تغییراتی اندک ــ در این فرهنگ بیاوریم، سپاس‌گزاریم. همچنین از آقای علیرضا رمضانی، مدیر نشر مرکز، که اجازه‌ی نقل آن را در این‌جا دادند، تشکر می‌کنیم.

در طول کار، ما همواره از یاری دوستانی برخوردار بودیم که هم کمک‌کار ما بودند و هم دست و دلِ گرمی در کنارمان. لیلا حسینخانی عزیز کتاب‌نامه را سامان داد، در استخراج و تهیه‌ی نمایه و نیز در بازخوانی برخی از مدخل‌ها کمک‌مان کرد، مینو حسینی با گشاده‌رویی در حل مشکلاتی که کم هم پیش نمی‌آمد یاری‌مان کرد و صفحه‌آراییِ کتاب را سامان داد، و سعید شبستری بخشی از کار را حروف‌نگاری کرد. دوستان‌مان خاطره‌ی اکرمی، عبدالرضا احسانی، کامران ملک‌مطیعی و رامین کریمیان هر یک به‌نوعی در این کار یاری‌مان دادند. و سرانجام، آقای حسین حسینخانی با کمک‌های بی‌دریغ و بلندنظریِ همیشگی خود انجام این کار را عملی ساختند. مهر این دوستان را پاسخی نداریم.

مهران مهاجر، محمد نبوی

مهر ۱۳۸۳

فهرست مدخل‌ها



آشنایی‌زدایی (Defamiliarization)

آشنایی‌زدایی مفهومی است که نخستین بار ویکتور اشکلوفسکی در مقاله‌ی «هنر به‌مثابه‌ی تمهید» (۱۹۱۹) از آن سخن گفت. اشکلوفسکی این مفهوم را در مقابل نظریه‌ی الکساندر پوتبنیا مطرح کرد که معتقد بود هنر اندیشیدن در قالب تصاویر است، و تصاویر ساده‌تر و روشن‌تر از مدلول خود هستند. اما اشکلوفسکی بر این باور بود که معنای هنر در توانایی «آشنایی‌زدایی» از چیزها، در نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته است. در زندگی روزمره، ما چیزها و بافتارِ آن‌ها را نمی‌بینیم، چراکه ادراک ما بر حسب عادت و به طور خودکار عمل می‌کند. هدف هنر انتقالِ حسِ چیزهاست آن‌سان که ادراک می‌شوند، نه آن‌سان که دانسته می‌شوند. هنر با ایجاد اَشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمانِ فرآیندِ ادراک، از اشیا آشنایی‌زدایی می‌کند، زیرا فرآیند ادراک، فی‌نفسه، غایتی زیبایی‌شناختی است و باید این فرآیند طولانی شود. (نک: زیبایی‌شناسی).

به نظر اشکلوفسکی آشنایی‌زدایی در ادبیات در سه سطح عمل می‌کند: در سطح زبان، در سطح مفهوم، و در سطح اَشکال ادبی. در سطح زبان، آشنایی‌زدایی زبان را دشوار می‌سازد و عامدانه آن را به صورت یک مانع در می‌آورد؛ در این مورد مثلاً می‌توان از انباشت صداهای دشوار و نیز از کاربرد وزن در شعر نام برد. در سطح مفهوم، آشنایی‌زدایی با قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته‌شده و با نمایش دادن آن‌ها از چشم‌اندازی متفاوت، آن‌ها را به چالش می‌کشد. مثلاً لئون تولستوی در داستان «شلنگ‌انداز»، غیر منطقی بودنِ جهان بشری را از دید یک اسب نشان می‌دهد. در سطح اَشکال ادبی، آشنایی‌زدایی از قراردادهای ادبی از طریق شکستن معیارهای مسلط هنری و ارائه‌ی معیارهای نو، و نیز از طریق ارتقاءِ ژانرهای ادبیِ فرعی همچون مضحکه و داستان پلیسی به سطح هنرهای زیبا صورت می‌گیرد. (نک: نقد ژانر).

مفهوم آشنایی‌زدایی در نقد ادبی بسیار مفید واقع شد. این مفهوم فرآیندی را توصیف کرد که در موردِ انواع مختلف ادبیات معتبر بود و ادبیات را از سایر وجوه کلامی متمایز ساخت. آشنایی‌زدایی ایجادِ پایگانی از عناصر را درون اثر ادبی میسر ساخت؛ به این ترتیب که اصلِ

آشنایی‌زدایی به‌عنوانِ اصل محوری عمل می‌کرد و تمامی عناصر دیگر تحت سیطره‌ی آن قرار می‌گرفتند. درنهایت، آشنایی‌زدایی به برداشت تازه‌ای از تاریخ ادبی رهنمون گشت. برداشتی که نه بر ادامه‌ی سنت، بلکه بر گسست‌های ناگهانی از گذشته، و پیدایش قواعدِ هنریِ نو استوار بود. (نک: تاریخ ادبیات).

نظریه‌ی آشنایی‌زدایی بر مفهوم فاصله‌گذاریِ برتولت برشت در تئاتر نیز تأثیر گذاشت. فاصله‌گذاری در تئاتر بر این نکته تأکید دارد که رخ‌دادها و نمایشِ آن‌ها باید به نحوی دگرگون شوند که تماشاگر ترغیب شود تا با دیدی انتقادی به نمایش نگاه کند.

← صورت‌گرایی روسی؛ برجسته‌سازی، مکتب پراگ

Nina Kolesnikoff

آیرونی (Irony)

تاریخ آیرونی در حوزه‌ی نقد ایجاب می‌کند که تمایز روشنی میان دو کاربرد این اصطلاح قائل شویم. در معنای نخست که تا پایان سده‌ی هجدهم معنای مسلطِ آن بود، آیرونی به یک وجهِ رتوریکی یا کلامی اشاره دارد ــ پنهان کردنِ ناآگاهی از سوی کسی که چیزی را به زبان می‌آورد که منظور او نیست یا همه‌ی منظور او نیست. نمونه‌ی این معنا را در مکالمات سقراط می‌بینیم. رتوریک‌شناسانِ کلاسیک آیرونی را صنعتی بدیعی و نوعی مجاز می‌دانستند؛ نظریه‌پردازان سده‌های میانه نیز نوعاً آن را در ردیف یکی از مقوله‌های فرعیِ تمثیل قرار می‌دادند: «تمثیل درواقع، نوعی دیگر ـ گفت است. چیزی گفته می‌شود، اما چیز دیگری مورد نظر است». تعریف بی‌نظیر ساموئل جانسون با کاربردِ سنتیِ اصطلاحِ «آیرونی» سازگار بود که آن را «به وجهی از گفتار» محدود می‌کرد که در آن «معنای کلام در تقابل با معنای تحت‌اللفظیِ کلمات قرار می‌گیرد». آیرونی با این تعریف و کاربرد، ذاتاً نقشی ترمیمی، روشن، تجویزی و ارجاعی دارد. چنان‌که مفسران جدید تأکید کرده‌اند، «تخطیِ دوگانه» که شالوده‌ی آیرونی کلامی است «تنها در نظمِ بازنموديِ ثابتی ممکن است که وجه مشخصه‌ی اپیستمه‌ی کلاسیک است» ([۹۱۲]، ص ۱۴۴). (نک: اپیستمه). وین بوت در کتاب رتوریک آیرونی (۱۹۷۴)، از بازگشت به «آیرونی پایدار» که آن نظم میسر کرده است، دفاع می‌کند.

در اواخر سده‌ی هجدهم و اوایل سده‌ی نوزدهم، نظریه‌پردازان رمانتیکِ آلمانی اصطلاح آیرونی را در معنایِ پیچیده‌ترِ دوم، به کار گرفتند. تعریف جدیدی که فریدریش اشله‌گل به دست داد تعریف مهمی است: آیرونی «بازشناسیِ این حقیقت است که دنیا در ذات خود ناسازگون است و تنها یک نگرش دوگانه می‌تواند کلیت تناقض‌آمیز آن را درک کند» ([۱۵۸۹]، ص ۱۴). (نک: ناسازه). اشله‌گل بر این باور است که آیرونی در این معنا بنا به ماهیت خود تعدیل‌کننده نیست؛ به این معنا که مانند خِرَدِ سقراطی، خودنگر و بی‌انتهاست: «هیچ چیز متفاوت‌تر از مطایبه، جدل، و آیرونی نیست. آیرونی در معنای جدید، فائق آمدن بر گونه‌ای انتقاد از خود است: مطایبه‌ای پایان‌ناپذیر» (ص ۶۴). این آیرونیِ جدیدِ «موقعیتی» ([۱۱۶۶]، ص ۴۲) به‌واسطه‌ی خوداندیشی و توازنِ ترکیبی‌اش، غیرتجویزی، و به لحاظ اخلاقی نامتعین است، و آزادی از اقتدارالاهی را اعطا می‌کند. کارل ویلهلم زولگر از درِ موافقت با رقیب خود، اشله‌گل، در می‌آید و می‌گوید: «هنگامی که خداوند انسان‌ها و زندگی

انسان‌ها را می‌آفریند، بر سلوک او نوعی آیرونیِ متعالی حکم‌فرماست. در هنر ناسوتی، آیرونی این معنا را دارد ــ سلوکی شبیه به سلوک خداوند» (به نقل از [۱۳۷۱]، ص ۱۷). از نظر گئورگ ویلهلم فریدریش هگل، آیرونی را در معنایی که اشله‌گل از آن مراد می‌کند، نمی‌توان از نمایش ذهنی نیهیلیستی متمایز کرد، حال آن‌که سورن کیرکه‌گور در کلیتِ آیرونیِ رمانتیک، چکیده‌ای از واقعیت را از منظرِ خودآگاهیِ انسانِ هنرمندِ ملول مشاهده می‌کند. برداشت رمانتیک از هنرمند به‌مثابه‌ی خالقِ الاهیِ غیراخلاقی و آفرینش‌گری آیرونیک، نقش فراوانی در فرهنگ ادبیِ جدید ایفا کرده است، و این امر تاحدی به برکتِ جایگاهی بوده است که این مفهوم در آثار کسانی چون توماس مان و آندره ژید داشته است؛ کسانی که آیرونی در آثارشان «کاری می‌کند که ما تردید را از صمیم قلب بپذیریم» ([۲۳۵]، ص ۱۰۴). آیرونی‌هایی که محققان سده‌ی بیستم آن‌ها را «آیرونی تقدیر»، «آیرونی رویداد»، «آیرونی طبیعت»، «آیرونی ناب»، «آیرونی کیهانی» و «آیرونی متافیزیکی» نامیده‌اند، درواقع، ضمائمِ متداخل یا زیرمقوله‌های آیرونیِ موقعیتی هستند که نخستین بار رمانتیسم آلمانی آن را تعریف کرد. «آیرونیِ نمایشی»، اصطلاحی که در سده‌ی ۱۹ ساخته شد، همچنان ذوقِ آیرونی‌شناسان را به آزمون می‌کشد، چراکه به آیرونی‌ای اشاره دارد که (مانند تراژدی‌های سوفوکل) هم موقعیتی است و هم کلامی (نک: [۱۲۰۰]، ص ۱۰۴ـ۱۰۷ و [۱۴۹۴]، ص ۳۸ـ۳۹).

قرار گرفتن آیرونی در مقامِ یک اصطلاحِ مدرنِ نقد، مقارن بود با تسلط نوعی از نقد نو که آیرونیِ موقعیتی را برتر از آیرونیِ کلامی می‌دانست. آ. آ. ریچاردز در سال ۱۹۲۴ بر این باور بود که آیرونی «مجموعه‌ای از..... تضادهاست» که، به‌نوعی، به تعادل می‌رسند ([۱۲۹۲]، ص ۲۵۰). رابرت پن وارن در مقاله‌ی «شعر ناب و غیرِ ناب» (۱۹۴۲)، می‌کوشد تا گفته‌ی ریچاردز را اصلاح کند و به ترتیب به‌جای کلمه‌ی «تضادها»، کلمه‌ی «تنش‌ها» را به کار می‌برد. معنای آیرونی در نقد نو در کتاب خاکستردانِ خوش‌تراشِ کلینت بروکس (۱۹۴۷) بسط بیشتری یافت: آیرونی نه تنها عام‌ترین کلمه برای اشاره به تشخیصِ ناهماهنگی‌هاست ــ که... بر هر شعری سایه افکنده است ــ بلکه همچنین «عام‌ترین کلمه‌ای است که ما برای بیان تأثیراتی که عناصر گوناگونِ زمینه از زمینه می‌گیرند، در اختیار داریم» ([۲۱۵]، ص ۲۰۹ـ۲۱۰). نتیجه‌ای که از نحوه‌ی کاربرد این اصطلاح توسط بروکس حاصل می‌شود این است که هیچ سخنی نمی‌تواند عاری از آیرونی باشد.

اندیشه‌ی پساساختارگرا تلویحاً به آیرونیِ موقعیتی نسبت به آیرونیِ کلامی اهمیت بیشتری می‌دهد و از این حیث دنباله‌روِ نقد نو است. (نک: پساساختارگرایی). هنگامی که مثلاً پل دومان در مقاله‌ی «رتوریک زمان‌مندی» (۱۹۶۹)، آیرونی را کنار می‌گذارد، تنها به «وجه رتوریکیِ» آن نظر دارد ([۱۰۵۱]، ص ۲۲۲). هایدن وایت در کتاب خود با عنوان فراتاریخ (۱۹۷۳)، بر مفهوم آیرونی که آن را از نورتروپ فرای می‌گیرد، صحه می‌گذارد، اما فقط آن را «شیوه‌ای از تفکر می‌داند که اساساً مبتنی بر انتقاد از خود است» ([۱۶۰۵]، ص ۳۷). اغلب، واکنش پساساختارگرایانه در قبال این اصطلاح سکوت بوده است، و دلیل آن شاید پیوند آیرونی با نقد نو باشد. گرچه ژاک دریدا را استاد آن نوع آیرونی‌ای دانسته‌اند که مبتنی است بر «قدرتِ پذیرشِ تفسیرهای بسیار متفاوت»

([۱۲۰۰]، ص ۳۶۲)، اما او به ندرت و فقط به صورت گذرا اصطلاحِ آیرونی را به کار می‌برد. جوزف هیلیس میلر نیز در بحثی درباب «عدم قطعیت» که در کتاب واسازی و نقد (۱۹۷۹) آمده است، بارها و بارها به آیرونی اشاره می‌کند اما هیچ‌گاه «آشکارا» این کلمه را به کار نمی‌برد ([۱۴۹۴]، ص ۴۴). همان‌طور که جوزف دِین خاطرنشان کرده است «آیرونی به هر شکلی که تعریف شود، وجود نوعی اقتدار را القا می‌کند ــحتی اگر این اقتدار فقط اقتدار کسی باشد که وارث هنرمند رمانتیک است: ناقد پسارمانتیک» ([۳۲۹]، ص ۱۱).

← نقد رتوریکی؛ نقد نو

Camille R. La Bossière

اپیستمه (Epistemé)

هر اپیستمه قلمروِ تاریخیِ خاص و پویای بازنمایی‌های دانش است. میشل فوکو در باستان‌شناسی دانش (۱۹۶۹)، این اصطلاح را به صورت «مجموعه‌ی کاملی از روابطی» تعریف می‌کند «که در یک دوره‌ی معین، فعالیت‌های گفتمانی‌ای را که منجر به سر بر آوردنِ صوَرِ معرفت‌شناختی، علوم، و نظام‌های صوریِ احتمالی می‌شوند، وحدت می‌بخشند» (ص ۱۹۱). به طورِ خلاصه می‌توان گفت که اپیستمه شرایط گفتمانیِ لازم را برای آن که نوعی معرفت‌شناسی امکان‌پذیر شود، فراهم می‌آورد.

مفهوم اپیستمه کامل‌ترین صورت خود را در آثار متعلق به آخرِ دهه‌ی ۱۹۶۰ فوکو، به‌ویژه در واژه‌ها و چیزها (۱۹۶۶) و باستان‌شناسی دانش پیدا کرد. در واژه‌ها و چیزها فوکو می‌کوشد تا تاریخ یا «باستان‌شناسی»ای از علوم انسانی به دست دهد که از خلقِ وحدتِ مطلقِ سنتیِ یک سوژه، یک روح یا یک دوران دوری می‌جوید. (نک: سوژه / ابژه). بنابراین، تاریخِ دانشی که این‌چنین درباره‌ی آن نظریه‌پردازی شده باشد، همچون کلیّتی پویا و همواره متغیر بازنمایی می‌شود. فوکو معتقد است که این کلیتِ نایکپارچه و بی‌مرکزِ روابطِ میان علوم انسانی را می‌توان از طریق تحلیل گفتمان‌های آن‌ها نشان داد. (نک: مرکز / نامرکز؛ گفتمان). تحلیل طیفی از حوزه‌ها در یک لحظه‌ی تاریخیِ معین، مبیّنِ مجموعه‌ای از فعالیت‌های گفتمانی است که در تمام این حوزه‌ها مشترک‌اند. تحلیلِ هر اپیستمه مجموعه‌ای از حدود و قیود را نشان می‌دهد که بر طیف گفتمان‌ها در علوم انسانی، و با بسط آن، بر سایر فعالیت‌های دانشی تحمیل شده‌اند.

توصیفی که فوکو از اپیستمه‌ی سده‌ی هفدهم به دست می‌دهد نمونه‌ای از تحلیلی است که در واژه‌ها و چیزها ارائه شده است: «من صرفاً خاطرنشان کردم که در سده‌ی هفدهم، مسئله‌ی نظم... یا اصلاً مسئله‌ی نیاز به نظم بخشیدن به مجموعه‌ای از اعداد، موجودات انسانی یا ارزش‌ها، به طورِ هم‌زمان در رشته‌های متفاوت نمایان می‌شود. این امر متضمن ارتباط میان رشته‌های گوناگون است. این‌گونه بود که مثلاً روالِ کارِ کسی که پیشنهاد خلق یک زبان جهانی را در سده‌ی هفدهم می‌داد، با روالِ کارِ کسی که با این مسئله که چگونه می‌توان موجودات انسانی را فهرست کرد، قرابت داشت» ([۴۸۹]، ص ۷۶). مفهوم فوکوییِ اپیستمه پژوهش‌های تاریخیِ سنتی را دستخوش تغییر می‌کند و آن را از امر دانسته در زمانی معین، به سوی فعالیت‌های گفتمانی‌ای سوق می‌دهد که چیزی را قابل دانستن می‌کنند. تحلیل اپیستمه موجب می‌شود که نظریه‌پردازیِ معرفت‌شناسی به‌جای پرداختن به

زمینه‌های گوناگون دانش، به بررسی پارادایم‌های بازنمایاننده‌ای معطوف شود که آن نظریه‌پردازی را سازمان می‌دهند.

← گفتمان؛ گفتمان‌کاوی

Daniel O'Quinn

ادبیات (Literature)

در میان تعریف‌هایی که در این کتاب آمده است، بی‌شک «ادبیات» گریزپاترینِ آن‌هاست. از نظر بیشترِ ناقدان و پژوهش‌گران، ادبیات در مقامِ اصطلاحِ فراگیری که موضوعات بسیار متفاوتی را دربر‌می‌گیرد، پدیده‌ای در حال تحول است؛ درست همان‌طور که نقد در حال تحول است؛ و هر مکتب انتقادی، بسته به این که فعالیت خود را چگونه تعریف کند، ادبیات را بر‌پایه‌ی تصوراتِ خود بازمی‌آفریند. این بازنگریِ مدام در تعریف ادبیات گویای آن است که موضوع‌هایی که ادبیات به بررسی آن‌ها می‌پردازد، به‌واسطه‌ی روابطی که خود به موقعیت تاریخی یا استانده‌های متغیرِ انتقادی وابسته‌اند، به یکدیگر پیوند خورده‌اند. اما با این‌که معنای ادبیات تحول زیادی به خود دیده است، بسیاری از نظریه‌پردازان معتقدند که موضوعات ادبی موضوعاتی خاص و متمایز هستند، و به‌واسطه‌ی یک جوهر خاص یا دست کم به‌واسطه‌ی مجموعه‌ای از روابط زبانی، به هم پیوسته‌اند. درنتیجه، می‌توان گفت که ادبیات تمامِ ویژگی‌های یک نظام نشانه‌ای را داراست ــ نظامی که در موردِ عملکرد آن و به همان اندازه، در مورد مصادیق آن اختلاف نظر وجود دارد. (نک: نشانه).

اصطلاح *literature* (ادبیات) که از واژه‌ی لاتینیِ *litteratura* مشتق شده است، هم بر توانایی آفرینش آثار ادبی اشاره دارد و هم به‌طورِ عام‌تر، ناظر بر این موضوع است که این آثار به‌طورِ گسترده خوانده می‌شوند. این معنای دوم در کاربردهای محلی و بومیِ آن تقویت شده است: در دوره‌ی آغازین مدرنیته در اروپا، ادبیات طیف وسیعی از معارف عالیه را در برمی‌گرفت و حاکی از فضل و دانشِ افراد بود، حال آن‌که کلمات هم‌خانواده‌ی آن یعنی *literate* (باسواد) و بعدها *literary* (ادبی) به کتاب‌خوان بودن اشاره داشتند، و این چیزی است که هرش اخیراً آن را «سوادِ فرهنگی» نامیده است. این نکته که ادبیات تلویحاً متضمن مطالعات عالیه است به این معنا بود که ادبیات از آثار مرجع هویت می‌گیرد. این جنبه‌ی تجویزی، تاحدی، حتی در خودِ اصطلاحِ ادبیات هم مستتر است، به‌طوری که سخن گفتن از ادبیاتِ «خوب» یا «بد» امری غیرِمتعارف به نظر می‌رسد. درواقع، واژه‌ی «ادبیات» گاه به‌صورت احترام‌آمیز، برای اشاره به گرامی‌ترین آثارِ یک فرهنگ به کار می‌رود. این امر در ترکیب «ادبیات ملی» به وضوح دیده می‌شود. نکته‌ای که چندان آشکار نیست اما اهمیت زیادی دارد، میزان وابستگیِ ادبیات به کنشِ خواندن است. معنای خاص و خنثای این اصطلاح که به تازگی باب شده است، بر تمامیِ مواد خواندنی در یک موضوع معین، دلالت دارد. این مورد هنگامی پیش می‌آید که ما مثلاً از «ادبیات جامعه‌شناسی» یا «ادبیات مارکسیستی» سخن می‌گوییم. گرچه برخی از انسان‌شناسان مصرانه بر این باورند که ادبیات در فرهنگ‌های شفاهی نیز حضور دارد، اما پیوندِ این اصطلاح با خواندن موجب شده است که دست‌کم در کاربرد معمولِ آن، بسط و گسترش معناییِ آن کندتر صورت بگیرد (روت فینگان؛ نک: منبع [۴۶۱]).

این پیوندها شاید به توضیح این نکته کمک

کنند که چرا در اواخر سده‌ی هجدهم، ادبیات معنای آشنا و امروزین خود را به‌مثابه‌ی اصطلاحی فراگیر برای همه‌ی آثار تخیلی ازقبیل شعر، نمایش‌نامه، رمان و داستان کوتاه به خود گرفت. پیش‌تر، نوشته‌های فصیح، مانند آثار منثورِ یک نویسنده، به مقوله‌ی رتوریکیِ «شعر» تعلق داشتند، و «شعر» (poetry) اصطلاحی بود که از واژه‌ی *poesis* در زبانِ یونانیِ باستان به معنای «ساختن» یا «صناعت» مشتق شده بود و به ابداع و تولید مربوط می‌شد. (نک: نقد رتوریکی). اما در مقابل، «ادبیات» پدیده‌ای است مبتنی بر مصرف: شعر را می‌گویند و می‌سرایند، حال آن‌که ادبیات را می‌خوانند و مطالعه می‌کنند. پس، فروگذاشتن «شعر» و روی آوردن به «ادبیات» به‌مثابه‌ی نامی فراگیر برای آثار داستانی، بیان‌گرِ تغییر فرهنگیِ پیچیده‌ای در شیوه‌ی ارزیابیِ آثار هنری است، تغییری که پدیده‌هایی ازجمله رشدِ گروهِ خوانندگان در همه‌ی سطوحِ اجتماعی، سر برآوردن تجارتِ سوداگرانه‌ی کتاب و متعاقب آن، کالایی شدنِ آثارِ منتشرشده موجباتِ آن را فراهم کرده‌اند. سودای نبوغ و اصالت در جهان امروز گویای آن است که ابداع همچنان تکریم می‌شود، اما کارکرد اجتماعیِ اثر ادبی را به ندرت می‌توان در نسبتِ با نیازهای عملیِ نویسنده یا موقعیتِ بلافصلی فهمید که چنین هنری قرار است به آن بپردازد. ارزیابیِ ادبیات به دست خوانندگان و برای آنان صورت می‌گیرد. این ارزیابی یا معطوف به تأثیرات و پی‌آمدهای یک اثر ادبی‌ست و یا چنان‌که برخی نظریه‌پردازان اعتقاد دارند، معطوف به «خودِ» آن؛ انگار که گویی اثر متضمن نوعی کنشِ خواندنِ غیرِابزاری و تخیلی است.

برداشت‌های مدرن از ادبیات این تغییرِ تجویزی از ابداع به خوانش را مفروض می‌گیرند. این برداشت‌ها به‌جای توجه به ارزشِ صدق یا کارکردِ اجتماعیِ متن، توجه‌شان بیشتر بر یک متنِ خاص، و یا بر شیوه‌ی فهمِ آن توسط خواننده معطوف است و از این رهگذر، نظریه‌های قدیمی‌ترِ محاکاتی یاکاربردشناختی درباب شعر را تکمیل می‌کنند. ادبیات را نیز مانند هنرِ شاعریِ پیش از آن، نوعی هنر تخیلی، یا نوعی هنر کلامی، و یا ترکیبی از این دو انگاشته‌اند. اما درحالی‌که سر فیلیپ سیدنی می‌توانست با بیان این نکته که شاعر «چیزی را تأیید نمی‌کند و بنابراین هرگز دروغ نمی‌گوید» از محاکات شعری دفاع کند، مفاهیم مدرنِ ادبیات، مانند نظریه‌ی «گزاره-نماهای» تمایزدهنده در ادبیات که از سوی آ. آ. ریچاردز عنوان شد، بیشتر به بررسی مسائل مربوط به خواندن می‌پردازند تا به کندوکاو در ماهیتِ اخلاقیِ گفته‌های شعری. حتی نظریه-پردازانِ کنشِ کلامی که اخیراً ادبیات را با خیال‌پردازی برابر گرفته‌اند، معتقدند که آثار ادبی صرفاً بازنمودهایی از کنش‌های زبانی هستند، بازنمودهایی که هیچ بارِ «گفت‌کردی» و هیچ ارزشِ شناختیِ آشکاری ندارند. به این ترتیب، این نظریه‌پردازان مدعی‌اند که ادبیات گفتمان‌مستقلی است که هیچ کارکرد عملی‌ای در جامعه ندارد (ریچارد اُهمان، مارتا وودمن‌سی). استدلال‌هایی که برای دفاع از جنبه‌ی خیال-پردازانه‌ی ادبیات اقامه می‌شوند، این حُسن را دارند که آثار بسیار متنوعِ متعلق به فرهنگ‌ها و طبقات گوناگون، از حکایات تا داستان‌های عامه‌پسند و اسطوره‌ها را در زمره‌ی آثار ادبی قرار می‌دهند، اما آثار تعلیمی و نیز ژانرهایی مانند شعر عاشقانه یا مقاله را که فاقد ویژگی‌های محاکاتیِ آشکار هستند، از قلمروِ آن کنار می‌گذارند. (نک: نقد ژانر؛ اسطوره). ازاین‌رو،

چنین استدلال‌هایی معمولاً تصریح می‌کنند که خیال‌پردازی یکی از مشخصه‌های مشترک آثار ادبی هست، اما لزوماً جوهرِ ممیّز آن نیست (تزوتان تودوروف؛ نک: منبع [۱۵۰۸]).

نگرش‌هایی که به جنبه‌ی کلامیِ ادبیات تأکید دارند، تنوع بیشتری از خود به نمایش می‌گذارند، اما غالب آن‌ها به نوعی تقسیم‌بندی میان منشِ ظریف و مجازیِ زبان ادبی و سرشت کارکردی‌ترِ گفتمان‌های کرداری مانند علم یا گفتارِ روزمره قائل هستند. گونه‌ای از این استدلال را در نظریه‌ی صورت‌گراییِ روسی درباب «ادبیّت» می‌بینیم. از این دیدگاه، وجه مشخصه‌ی ادبیّت نوع خاصی از کاربردِ خودبازتابنده یا عاطفیِ زبان است؛ نوع دیگری از آن را در آرائی می‌بینیم که در چارچوب نقد نو و ساختارگرایی، درباب آیرونی، ابهام یا ساختار زبانی مطرح شده‌اند و بر اقتصادِ خودغایت‌انگارِ متنِ ادبی تأکید می‌کنند؛ و نوع دیگر آن را در استدلال‌های متأخرترِ رتوریکی یا واسازانه‌ای می‌یابیم که اصطلاح ادبیات را در موردِ مشخصه‌های زبانیِ معینی به کار می‌برند که در «هر» متنی وجود دارند و در برابر همگون‌سازی با معناهای قراردادی یا اندیشه‌های نظام‌مند «مقاومت می‌کنند». (نک: واسازی). از نظر برخی، این استدلال‌های نوعِ آخر هیچ تمایز قطعی و مطلقی میان زبان ادبی و سایر انواع کلام قائل نمی‌شوند، و ادعا می‌کنند که حتی زبان روزمره هم می‌تواند به فراوانی ویژگی‌های مجازی از خود بروز بدهد (استنلی فیش؛ نک: منبع [۴۶۶]). چنین تفکری شاید با برداشت‌های کهن‌تر و برداشت‌هایی که نگره‌ای کاربردشناختی درباب ادبیات دارند شباهت داشته باشد، اما تأکید نظریه‌ی انتقادیِ اخیر بیش از آن که بر ابزاریّت ادبیات باشد بر تفسیرِ آن است. آرائی که به نفع جنبه‌ی کلامیِ ادبیات بیان می‌شوند، اغلب طیف وسیعی از آثار، خواه آثار داستانی و خواه آثار غیرداستانی، را آثار ادبی قلمداد می‌کنند؛ اما توضیح کافی درباب اهمیت و ویژگی‌های برخی از آثار، نظیر رمان رئالیستی که در آن ویژگی‌های زبانی یا سبکی اهمیت کمتری از روایت یا ارجاع دارند، به نمی‌دهند.

شاید در مقابلِ این دو نگرش که یکی بر جنبه‌ی کلامیِ ادبیات و دیگری بر جنبه‌ی تخیّلیِ آن تأکید دارند، این ادعا وجود داشته باشد که خودِ ادبیات، درواقع، فقط نوعی گروه‌بندی و ژانر جداگانه‌ای است که طیف وسیعی از أشکال و وجوه گوناگون (ازجمله شعر روستایی، داستان کوتاه، مقاله، وغیره) را در خود جای می‌دهد که نه به‌واسطه‌ی یک جوهر ممیّز، بلکه به طورِ تصادفی به هم مربوط شده‌اند؛ یکی از عواملی که این آثار گوناگون را به هم پیوند می‌زند برداشت‌های متغیر از ارزش ادبی است (السترِ فاولر؛ نک: منبع [۵۰۶]). در این راستا، می‌توان از تعاریف زیبایی‌شناختی‌ای یاد کرد که معیارهای تجویزیِ هرچند قراردادی‌ای مانند «لذت زیبایی‌شناختی» یا «تیزبینی» را مطرح می‌کنند و معتقدند که هر اثر برای آن که اثری ادبی ارزیابی شود باید پاسخ‌گوی آن‌ها باشد (کالین لایاس؛ نک: منبع [۱۰۲۵]). هر دوِ این تعریف‌ها، یعنی تعریف ژانری و تعریف زیبایی‌شناختی، متضمن بازگشت به نظریه‌های کاربردشناختی هستند، و این در حالی است که حتی در این استدلال‌ها نیز رجحان مصرف بر ابداع، و خواندن بر نوشتن آشکار است: این که آیا ادبیات هم‌چون مقوله‌ای مورد بررسی قرار می‌گیرد که به‌واسطه‌ی قرارداد یا معیارهای ذهنی مقید شده است، مقوله‌ای است که به چگونگی خواندن یا دریافتِ یک اثر مربوط

می‌شود و نه به چگونگی و چرایی تولید آن. (نک: زیبایی‌شناسی).

از این‌جا، دیگر گامی بیش نمی‌ماند تا به تعاریف نهادی و تاریخی از ادبیات برسیم. بسیاری از ناقدان از جمله مارکسیست‌ها، جامعه‌شناسان ادبیات و ماتریالیست‌های فرهنگی با توجه به این که ادبیات در معنای مدرنِ آن نسبتاً تازه باب شده است، بر این باورند که این مفهوم فقط در بافت فعالیت‌های انتقادی و آموزشیِ مدرن، یعنی در این بافت که ادبیات چگونه خوانده و مصرف می‌شود معنا دارد. (نک: نقد مارکسیستی؛ نقد اجتماعی؛ ماتریالیسم فرهنگی). آن‌ها معتقدند که تعریف و ارزش ادبیات در وهله‌ی اول بر اساسِ علائق بینارشته‌ای و متغیرِ نهادهای دانشگاهی و فرهنگی تعیین می‌شود، علائقی که عمدتاً به دریافت، حفظ و بازتولید فرهنگیِ متون ادبی مربوط می‌شوند. (تونی بِنِت، جرالد گرَف، ریموند ویلیامز). از این دیدگاه، ادبیات هر چیزی است که در گروه‌های ادبیات تدریس می‌شود یا ناقدان ادبیات به نقد آن‌ها می‌نشینند؛ درنتیجه مقوله‌ی ادبیات، بسته به درکی که ناقدان و معلمان از نیّت اجتماعیِ اثر دارند، قبض و بسط می‌یابد. سایر ناقدان از جمله نوتاریخی‌باوران، برای مقابله با نظریه‌های مبتنی بر استقلالِ متنِ ادبی به استدلال‌های تاریخی و جامعه‌شناختی مشابهی روی می‌آورند. (نک: نوتاریخی‌باوری). این ناقدان ادبیات را نوعی کنش اجتماعی می‌دانند که هرگز نمی‌توان حد و مرزی قطعی میان آن و سایر کنش‌ها و گفتمان‌های برون‌ادبی یا غیرِادبی ترسیم کرد. نظرات آن‌ها بیشترین نزدیکی را با ادعاهای کلاسیک و کاربردشناختی در حمایت از سودمندیِ اجتماعیِ ابداعِ هنری دارد. بسیاری از این ناقدان اصطلاح ادبیات را به این دلیل که اصطلاحی رسا نیست رد می‌کنند و اسلافِ آن به خصوص «رتوریک» و «بوطیقا» را جایگزین آن می‌کنند و امیدِ آن دارند تا از این راه سرشت زایا و ابزاریِ نوشتار را به نمایش بگذارند.

← **ادبیات تطبیقی؛ نهاد ادبی؛ زیبایی‌شناسی؛ شیوه‌ی تولید ادبی؛ زبان**

Trevor Ross

ادبیات تطبیقی (Comparative Literature)

روش‌های تطبیقی جزءِ طبیعیِ فرآیند تحلیل و ارزیابی در نقد ادبی به شمار می‌آیند. در بررسی یک اثر، ناقدان غالباً آثاری از همان زبان یا زبانی دیگر را در ذهن دارند و مکرراً به این‌گونه آثار ارجاع می‌کنند. ادبیات تطبیقی این گرایشِ آخر را به شکلی نظام‌مند بسط می‌دهد و آگاهی از کیفیت‌های یک اثر را با قرار دادنِ آن در بافتِ روشنگرِ محصولاتِ یک یا چند فرهنگِ زبانیِ دیگر، یا با مطالعه‌ی چگونگیِ تحقق یا انتقالِ یک موضوع یا درون‌مایه‌ی فراگیر در ادبیاتِ سایر زبان‌ها، غنا می‌بخشد. همچنین باید توجه داشت که ادبیات تطبیقی کلاً با نقد ادبی خویشاوندی‌هایی دارد، زیرا آشکارا این خطر وجود دارد که فعالانِ این حوزه بخواهند تمایزی غیرطبیعی میانِ کارِ خود و نقد ادبی قائل شوند (این میل شدید به تعیینِ هویتی متمایز، منشأ بسیاری از توجیهات انتزاعیِ بی‌ثمر در موردِ لزوم وجود ادبیات تطبیقی است)؛ خطرِ دیگر این است که شاید مخالفانِ ادبیات تطبیقی این رشته را چیزی بیش از نمایش «شباهت‌ها» و «تأثیرگذاری‌ها» بین ادبیات ملل مختلف ندانند ــ کاری که اصلاً در حوزه‌ی نقد قرار نمی‌گیرد، و بیشتر به روش طبقه‌بندی در تاریخ ادبیات مربوط می‌شود.

دربارهٔ ادبیات تطبیقی اغلب چنان سخن می‌گویند که گویی چیزی است شبیه به فقه‌اللغهٔ تطبیقی یا دین‌شناسیِ تطبیقی، اما خوشبختانه یا متأسفانه این رشته، برخلاف حوزه‌های یادشده فاقدِ نهاد دانشگاهی است. عده‌ای معتقدند هرگاه یک اثر ادبی در کنار اثری دیگر قرار گیرد، و هریک از آن‌ها در مقامِ شیوه‌ای برای سخن گفتن دربارهٔ دیگری عمل کنند، معنایی ژرف‌تر را به نمایش می‌گذارند؛ این تفکر با نقد نو و با این گفتهٔ الیوت که «تطبیق و تحلیل ابزارهای اصلیِ ناقد هستند» پیوند بیشتری دارد تا با تحقیق ادبیِ سنتی، زیرا معیارهای ذاتیِ ارزش به شکل‌گیریِ چنین مقایسه‌هایی کمک می‌کنند. البته نمی‌توان انکار کرد شجره‌نامهٔ پرهیبتی وجود دارد که نشان می‌دهد چگونه فرهنگِ مشترکِ اروپایی در سده‌های میانه، موجودیتِ چیزی را مسلم می‌انگاشت که امروزه باید با دشواری آن را احیا کرد: فرهنگی که در آن مثلاً مطالعهٔ آثارِ چاوسر تنها در چارچوب بافت زبان انگلیسی، همان اندازه بی‌معنا بود که توجیه آثار او با اشاره به منابع فرانسوی یا ایتالیاییِ آثارش. اگر به تاریخ جهان بنگریم متوجه می‌شویم که دیدگاه‌های ملی‌گرا-یانهٔ سدهٔ نوزدهم و نقد ادبیِ برآمده از آن، بر درون‌نگریِ عمیقِ فرهنگی و زبانیِ خواننده ــ خواننده‌ای که جز در وضعیتی استثنایی نمی‌توانست این دیدگاه را در بسترِ فرهنگی بیگانه به دست آورد ــ تأکید می‌کردند. این درون‌نگری را می‌توان انحرافی رمانتیک دانست که به‌اشتباه در مقابل آرمان‌های جهان‌وطنانهٔ انسان اروپایی ــ آرمان‌هایی که والاترین صورت‌بندی‌شان را در عصر روشنگری به خود دیدند ــ قرار می‌گیرد. اما گرچه ایدئولوژیِ جهان‌وطنی مبنای مطالعات تطبیقیِ ادبیات است و بسیاری از شارحان پرنفوذ این رشته مارکسیست‌های اروپایی بوده‌اند، اما روشن است که این مطالعات تطبیقی باید کارهای انتقادیِ قابل تحسینی را که مثلاً در انگلستان انجام گرفته است در خود جذب کنند، نه آن‌که آن‌ها را از خود برانند ــ این نقدها را ناقدانی نوشته‌اند که حساسیت و آگاهیِ زیادی به ادبیاتِ مادری خود دارند اما این آگاهی با دلبستگیِ انتقادی به ادبیاتِ سایرِ زبان‌ها همراه نیست. چندان امیدی به آشتی میانِ تاریخِ فرهنگی و نقدِ عملی وجود ندارد؛ اما ضرورت مبرم بحث و بررسی در این حوزه احساس می‌شود. در صورتی که نقدِ عملیِ مقتدرانه رواج پیدا نکند، این شکل از نقد پیش‌پاافتاده و بسیار محدود خواهد بود؛ در صورتی که پژوهندگانِ تاریخِ ادبیِ بینافرهنگی ناقد نباشند، این تاریخ تاریخیِ مغلق و بی‌معنا خواهد بود. تولستوی به همان اندازه برای خوانندهٔ انگلیسی‌زبان اهمیت دارد که جورج الیوت، و چندان مهم نیست که اگر کسی از درِ مخالفت درآید و بگوید آثار تولستوی برای خواننده‌ای که زبان روسی نمی‌داند واقعاً قابل فهم نیست. اما چگونه می‌توان مسائل روش‌شناختیِ مترتب بر مقایسهٔ آثار جورج الیوت و ترجمهٔ آثار تولستوی را که با هم وجه اشتراک زیادی دارند، حل کرد؟ آیا باید بکوشیم تا فراموش کنیم که تولستوی آثارش را به زبان انگلیسی ننوشته است؟

اگر کانون توجه خود را از واحدهای کوچک‌ترِ اثر ادبی («بافتارِ» اثر) به واحدهای بزرگ‌تر («ساختارِ» اثر) معطوف کنیم، شاید این مقایسه اندکی فروتنانه‌تر به نظر بیاید. سبک را می‌توان در قالب فصل‌ها و جمله‌ها توضیح داد؛ و عدم توفیق بسیاری از منتقدان را که با رمان مثل «شعرهای نمایشی» برخورد می‌کنند، می‌توان

حاصل اصرارِ بیش از اندازه‌ی آنان در به کار بردنِ ظرایفِ زبان استعاری دانست. در این مورد، قیاس با زبان‌شناسی مفید فایده است: ما به دستگاهِ حتی‌الامکان دقیقی برای توصیفِ ساختار یک اثر ادبی یعنی به «دستور زبانِ» آن نیاز داریم. اصطلاح «ریخت‌شناسی» اصطلاحی بود که مردم‌شناس روسی، ولادیمیر پروپ، برای توصیف دگردیسی‌های کلانی که برخی از درون‌مایه‌های روایت‌های عامیانه به خود می‌بینند به کار برد، و این هنگامی بود که او متوجه شد از مقایسه‌ی «تصاویر» یا «شخصیت‌ها» چیزی دستگیرش نخواهد شد. او فهمید که مثلاً قصه‌ای در موردِ یک خرگوش ممکن است تفاوتی بنیادی با قصه‌ای دیگر از این دست داشته باشد؛ اما می‌توان قصه‌ها را در چارچوب «الگوهای» کنشِ آن‌ها با یکدیگر مقایسه کرد. بن‌مایه‌ی قصه که تغییراتی را به‌لحاظ نقش و رابطه به خود دیده است، این الگوها را تولید می‌کند؛ و این یعنی ریخت‌شناسیِ بن‌مایه‌ها. آشکار است که هرگاه داستانِ روایی مورد نظر باشد، بررسیِ دقیقِ سبکِ هر یک از صحنه‌های ساختارِ کلانِ داستان در صورتی اعتبار دارد که این تحلیل بتواند رابطه‌ی این اپیزود را با کلِ اثر در مقامِ یک کلِ منسجم روشن کند. همچنین آشکار است که این طرح که اغلب درک‌ناشده باقی می‌ماند، نسبت به بافتارِ موضعیِ اثر که به دقت مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد، اهمیت بیشتری دارد. به بیان دیگر، تفسیر قانع‌کننده‌ی یک رمان می‌تواند بیش از حدِ معمول بر بررسی پیرنگِ آن (ریخت‌شناسی حکایت، الگوی تغییراتِ صوری) مبتنی باشد؛ و هیچ دلیلی وجود ندارد که بر مبنای آن نتوان پیرنگ را در یک متنِ ترجمه‌شده، همانند متنِ اصلی درک و توصیف کرد. شگردهای ادبیِ خاص را می‌توان در آثارِ متعلق به دوره‌های تمدنیِ مشابه، مشاهده کرد (شگردهایی که تولستوی و جورج الیوت به کار گرفته‌اند تا اهمیت معنای دینیِ زندگی را در تقابل با منِ کوچکِ لاادری نشان دهند، شبیه به هم است). مادام که تجزیه و تحلیل تطبیقی در جستجوی اسطوره‌ی بنیادینی باشد که ساختار مشخصی به مجموعه‌ای از آثار مشخص بخشیده است، این مقایسه را می‌توان پی گرفت: آراءِ لوی‌استروس می‌توانند به ابزار نیرومندی در مطالعات ادبی بدل شوند. در موردِ شعر هم، اگر نقد تطبیقی امکان‌پذیر باشد، بافتارِ کلامی را باید یکی از نمودهای ساختارِ کلیِ شعر قلمداد کرد. اما از آن‌جاکه بسیاری از آشکال و الگوهای بندِ شعر در کلِ سنتِ اروپایی مشترک هستند، هرگاه این الگوها مسائل صوریِ مقایسه‌ای به بار آورند، تحلیل تطبیقی برای منتقدی که زبان مورد بحث را بررسی می‌کند مفید است. در بسیاری از موارد، بررسی ترجمه‌ها حتی برای خوانندگانی که متن اصلی را در اختیار ندارند، به یک کار نقادانه و تطبیقیِ ارزشمند بدل می‌شود: پژوهندگانِ هوش‌مندِ ادبیات حتی اگر زبان یونانی ندانند، می‌توانند از مقایسه‌ی نظام‌مندِ سه ترجمه‌ی مهم آثارِ هومر (مثلاً ترجمه‌های درایدن، پوپ، و کُوپر) بهره‌های بسیاری ببرند. (نک: ترجمه، نظریه‌های).

مفهوم چامسکیاییِ ژرف‌ساخت می‌تواند جان تازه‌ای در نقد تطبیقی بدمد؛ چراکه به نظر می‌رسد این مفهوم می‌تواند مقایسه‌ی آثاری را که روساخت‌های متفاوتی دارند تسهیل کند (یکی از نمونه‌هایی که به ذهن می‌رسد بارتلبیِ هرمان ملویل و شنلِ نیکالای گوگول است: این دو شاهکار ادبی با این‌که در جزئیات متفاوت‌اند، اما خویشاوندیِ ژرفی با یکدیگر دارند که

«درون‌مایه‌ی» آن‌ها نمی‌تواند کمک چندانی به فهم این خویشاوندی کند، اما در چارچوب دستور زبان زایشی می‌توان توصیف متقاعدکننده‌تری از آن به دست داد).

البته اهمیت و اعتبارِ مطالعات تطبیقی موجود هم‌سنگِ اهمیت و اعتبارِ آثار امپسون یا لی‌ویس در موردِ ادبیات انگلیسی نیست: و نباید با اشاره به انبوهیِ مطالعات تطبیقی در زبان‌های فرانسوی و آلمانی، کمبودِ آن‌ها در زبان انگلیسی را برجسته کرد.

← بینامتنیت؛ اضطراب تأثیر

G. M. Hyde

ادبیات شفاهی (Oral Literature)

اگر از اصطلاح «ادبیات شفاهی» همان معنای واژگانی‌اش را اراده کنیم، خواهیم دید که این مفهوم آشکارا متضمن تناقض است ([۱۲۱۷]، ص ۲۰ـ۲۱). اما در عین حال، استفاده از ترکیب‌های بدیلی چون «سنت شفاهی»، «فرهنگ عامه» و «شعر شفاهی» نیز ما را به دردسر می‌اندازد؛ زیرا هر یک از این‌ها به پدیده‌های متفاوتی اشاره دارند: «سنت شفاهی» به مجموعه‌ی پدیده‌هایی دلالت دارد که به انتقالِ شفاهیِ یک فرهنگ مربوط می‌شوند و فضایل، حکمت‌ها، مذهب یا اسطوره‌های آن فرهنگ را شامل می‌شود و فقط سننِ ادبی را که، در معنای دقیق کلمه، متضمن بُعدی زیبایی‌شناختی هستند (اما لزوماً به این بُعد محدود نمی‌شوند) در بر نمی‌گیرد؛ اما «فولکلور»، صرف نظر از محملِ انتقال آن، از مجموعه‌ی کاربردها، باورها، و فعالیت‌های فرهنگیِ سنتیِ یک جامعه شکل می‌گیرد: شکل‌های فولکلوریکی وجود دارند که به صورت نوشتاری انتقال پیدا می‌کنند (نک: منبع [۵۱]). سخن گفتن در موردِ «شعر شفاهی» هم به هیچ وجه مناسبت ندارد، چراکه این ترکیب نسبت به ژانرهای شفاهیِ منثور (مانند لطیفه، شوخی، قصه و غیره) بی‌اعتناست. بنابراین، به نظر می‌رسد که کاربردِ اصطلاح «ادبیات شفاهی» در این مورد مناسب‌تر از اصطلاحات دیگر باشد: این اصطلاح دست‌کم این حُسن را دارد که بر خویشاوندیِ کارکردیِ این دو قلمرو ــ قلمروِ نوشتار و قلمروِ گفتار ــ که حوزه‌ی کاربردهای (به طورِ بالقوه) هنریِ زبانِ آدمی را بین خود تقسیم می‌کنند، تأکید می‌گذارد.

در غرب، نخستین نشانه‌های توجهِ «نظریِ» فرهنگِ مکتوب به ادبیات شفاهی به مونتنی بازمی‌گردد؛ وی ارزش هنریِ «شعر عامیانه» را برجسته می‌سازد و درنتیجه، نگرشی را پایه‌گذاری می‌کند که همراه با آثار هردر و نویسندگان رمانتیک، در سرتاسر سده‌ی نوزدهم، بر مطالعه‌ی ادبیات شفاهی سایه افکنده بود؛ در این چارچوب، ادبیات شفاهی فعالیتی «خودپو»، «طبیعی»، «جمعی» و «توده‌ای» قلمداد می‌شد، و در برابرِ ادبیات نوشتاری قرار می‌گرفت که گمان می‌شد پدیده‌ای «فکرشده»، «مصنوع»، «فردی» و «عالمانه» است. ادبیات شفاهی که به پیوند با انسانِ ابتدایی شهره بود، به زعم رمانتیک‌ها در معرض نابودی قرار داشت، و همین امر موجبی شد برای گردآوری و ثبت این نوع از ادبیات به‌ویژه در عرصه‌ی قصه‌ها (قصه‌های قهرمانی و قصه‌های شگفت) و افسانه‌ها. هرچند گردآوریِ این آثار پیش از آن زمان و در سده‌ی هجدهم آغاز شده بود، اما این کار در سده‌ی نوزدهم گسترش بی‌سابقه‌ای یافت. درواقع، این مجموعه‌ی متون، مثلاً مجموعه‌ی قصه‌های برادران گریم، ثمره‌ی دست‌بُردن‌های

فراوانِ ویرایشی در آن‌ها است، و به همان اندازه که برداشت‌های قرن نوزدهمی از ادبیات عامه را به نمایش می‌گذارند، نمایانگرِ سنت‌های شفاهی‌ای که این متون از آن‌ها برخاسته‌اند نیز هستند. انباشت این مدارک و آگاهیِ فزاینده نسبت به پیچیدگیِ بسیار زیادِ برخی از اَشکال ادبیات شفاهی، متخصصان را به سوی این حقیقتِ بی‌چون و چرا سوق داده است که در واقع، ادبیات شفاهی مشتمل بر فعالیت‌های چندگانه‌ای است که به همان اندازه که می‌توانند عالمانه باشند، می‌توانند عامیانه هم باشند، و به همان اندازه که به زمان حال تعلق دارند، به زمان گذشته هم تعلق دارند. این فعالیت‌ها حتی اگر بر شیوه‌هایی غیر از شیوه‌های رایج در ادبیات نوشتاری مبتنی باشند، باز هم خلاقیت فردی نقشی بی‌چون و چرا در آن‌ها ایفا می‌کند. به بیان دیگر، ادبیات شفاهی مجموعه‌ای است از اَشکالی که به‌واسطه‌ی پیچیدگی و تنوعِ تکوینی و کارکردی‌شان، فاصله‌شان از «شکلِ فرضیِ شعرِ ابتدایی» همان فاصله‌ای است که ادبیات نوشتاری با آن دارد، حتی اگر این اَشکال بر اساس محدودیت‌هایی شکل گرفته باشند که تفاوت‌هایی جزئی با یکدیگر دارند ([۴۶۲]، ص ۱-۳).

اگر نگاهی کلی به سه رشته‌ی اصلی‌ای که بیشترین سهم را در مطالعه‌ی «ادبیات شفاهی» داشته‌اند بیندازیم پیچیدگی این مفهوم روشن می‌شود. این سه رشته عبارت‌اند از: مطالعات فولکلوریک، مطالعات کلاسیک، و مطالعات انسان‌شناختی.

مطالعات فولکلوریک

فولکلورشناسان توجهی خاص به قصه‌ها، افسانه‌ها و ترانه‌های عامیانه دارند. مطالعات فولکلوریکِ ادبیات شفاهی، در شکلِ کنونیِ آن را نمی‌توان از مکتب فنلاند جدا کرد. این مکتب با ارائه‌ی «نظریه‌ی کوچ» (کوچ درون‌مایه‌ها و اَشکال)، موجب شد که سنت‌های فولکلوریکِ اروپا به لحاظ جغرافیایی-تاریخی مورد بررسی قرار گیرند. این مکتب در آغازِ این سده پدید آمد و جایگزین نظریه‌ی رمانتیک شد، نظریه‌ای که بر اساس آن، خویشاوندی میان سنت‌های گوناگون (قصه‌ها، ضرب‌المثل‌ها و غیره) بر یک میراث زبانیِ مشترک استوار است (آنتی آرنه؛ نک: منبع [۱]). کار اساسیِ مکتب فنلاند مشتمل بود بر گردآوریِ هر چه بیشترِ گونه‌های مختلفی که از قصه‌های گوناگون وجود دارند، بدان امید که از هر مجموعه، یک قصه‌ی نوعیِ بنیادین را انتزاع کنند، قصه‌ای که گمان می‌رفت تمامیِ گونه‌هایی که وجه مشخصه‌شان شباهتِ دسیسه‌ی پایه‌ی آن‌هاست، از آن نتیجه شده باشند. این پروژه‌ی تقلیل‌گرایانه‌ی مکتب فنلاند به خاطر تفسیر شیء‌باورانه‌ای که از «نوعِ بنیادین» داشت، مورد انتقاد قرار گرفت. با این حال، ما تهیه و تدارکِ ابزارِ ضروریِ تمامیِ پژوهش‌ها درباب قصه را مدیونِ این مکتب هستیم: این ابزار همانا «نمایه‌ی بن‌مایه‌ها»ی آنتی آرنه و استیت تامپسون است که همه‌ی فولکلورشناسانِ منطقه‌ی آسیا و اروپا در عمل به آن ارجاع می‌کنند؛ این نمایه الگویی است برای غالب نمایه‌های موجود یا در حال شکل-گیری درباب قصه‌های سایر مناطق جغرافیایی.

اثر برجسته‌ی دیگر در این حوزه، کتابِ ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۹۲۸) نوشته‌ی ولادیمیر پروپ است که به نوعی رویاروی شیوه‌ی مکتب فنلاند (که حرکت خود را از محتوا آغاز می‌کرد) قرار می‌گیرد. پروپ در جستجوی آن است که برمبنای تحلیل ساختارِ نقشی (که

مـی‌توان آن را در مـوضوع‌هایی بسـیار متنوع بازیافت)، نظریه‌ای را درباب قصه‌ها پی‌ریزی کند. اما تقلیل‌گراییِ وی، قطعی‌تر از تقلیل‌گراییِ آرنه و شاگردانِ اوست. زیرا پروپ با الهام گرفتن از نظریه‌ی ریخت‌شناسیِ گوته، امیدِ آن داشت که تمامیِ قصه‌های روسـی را بـه یک نـوعِ بـنیادینِ «واحد» بازگرداند. در برابرِ این جستجوی نـوعِ بنیادین، خواه نوعِ بنیادینی باشد که مکتب فنلاندْ در جستجوی آن بود و خواه ساختارِ نقشیِ پایه‌ای که پروپ سـودای دست یـافتن بـه آن را در سـر داشت، مکتب «تبارشناسیِ قصه» قرار دارد (کـه مثلاً در آثار لوتی آن را مشاهده می‌کنیم؛ نک: منابع [۱۰۲۳] و [۱۰۲۴]). این مکتب پیش از هر چیز، بـر انـعطافِ تـحول‌یابنده‌ی قـصه‌ها و ضـرورتِ پژوهش دربـاب مـاهیتِ قـصه‌ها درچـارچـوب هـمین انـعطاف‌پذیری تأکید دارد و نـه بـر نـوعِ بـنیادینِ ژرف‌ساختی. مطالعاتی کـه از نگـرشِ ساختاریِ دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ الهام گرفته‌اند، صرف نظر از این که مدل آن‌ها چه بـاشد (مـدلی مبتنی بر آراءِ پروپ، لوی‌اسـتروس، گـره‌ماس، و دیگران)، برای مطالعه‌ی انواع و گونه‌های مختلف اولویت قائل هستند؛ اما برای این کار، از آموزه‌ی پروپ استفاده نمی‌کنند، آموزه‌ای که برمبنای آن، نوعِ ساختاریِ استخراج‌شده با یک قصه‌ی بنیادین انطباق دارد. افزون بـر ایـن، ایـن مـطالعات غـالباً کوشیده‌اند تا علاوه بر یافتنِ خـودویژگیِ شکـلِ قـصه، قـالبِ جـهانیِ درون‌مـایه‌ی روایـی را نـیز آن‌گونه که هست، استخراج کـنند (کـلود بِـرِمون؛ نک: مـنبع [۲۰۵]). در پـژوهش‌هایی کـه اخیراً صورت گـرفته‌انـد و گـرایش‌هـای نـظریِ بسیار متفاوتی دارند، ما شاهد تغییرِ آشکارِ علائقِ نظری هستیم: تغییر علائق از مطالعه‌ی انواع بـه جـانب مطالعه‌ی روایت‌هـا و نسـخه‌بدل‌های گـوناگـون. اهمیتی که به مطالعه‌ی گونه‌های درونیِ انواعِ آثارِ شـفاهی داده مـی‌شود (بـرای نـمونه نک: مـنبع [۸۲۲])، یا علاقه‌ی دوباره به بـررسیِ سـاختاریِ چگونگیِ تداومِ تاریخیِ بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌ها، رشد و آمیزش آن‌ها و نـیز تـحولاتِ تکـوینی و کارکردی‌ای که از سر گذرانده‌انـد (مـثلاً در آثـار کـلود بِـرِمون؛ نک: منبع [۲۰۵])، از هـمین‌جا برمی‌خیزد.

مطالعات کلاسیک

تـوجهِ مـتخصصانِ ادبیات بـاستان و بـه‌ویـژه متخصصان آثارِ هومر به ادبیات شـفاهی، تـقریباً منحصر به شعر قهرمانی بود. دراصل، این علاقه یکی از جنبه‌های گوناگون «مسئله‌ی هومر» بود، مسـئله‌ای کـه نـزاع قـدیمی میان فـقه‌اللغویونِ وحدت‌گرا و فقه‌اللغویونِ تجزیه‌گرا بـر گـرد آن شکـل گـرفته است. دسته‌ی اول بـه یکـدستیِ حماسه‌های هومری باور دارند و معتقدند که این حماسه‌ها از ذهن خلاق یک شخصِ واحد بیرون تراویده‌اند، حال آن‌که دسته‌ی دوم این آثار را آثار مرکبی تلقی می‌کنند که از مقابله و تطبیقِ ترانه‌های مستقلِ موجود به وجود آمده‌اند. در آغاز دهـه‌ی ۱۹۳۰، میلمان پری به تـحلیل دامـنه‌دارِ صـفات، ترکیب گویش‌ها، استعاره‌های ثـابت، و سـاختارِ درون‌مایه‌های مکررِ آن‌ها پرداخت و نشان داد که بسـیاری از ویـژگی‌های زبـانی و سـبکی را کـه سرچشمه‌ی جدال میان وحدت‌گرایان و تـجزیه‌گـرایـان بـود، مـی‌توان بـه‌کـمک سـبکِ شـفاهیِ حـماسه‌های هـومری تـوضیح داد. ایـن سـبک، سبکی کلیشه‌ای بود که به دست چندین نسـل از شـاعران یـونانی، کـه فـهرست گسترده‌ای از ترانه‌های بـا درون‌مـایه‌ی مشـترکِ «تـروا» را در اختیار داشتند، تنظیم و منتقل شده بود. او نشان داد

که تکرار صفت‌های کلیشه‌ای، که لغویّون را بسیار تحت تأثیر قرار داده بود، به همان اندازه که نقش معنایی داشته، نقشی آهنگین هم داشته است و درنتیجه، به همان میزان که کارکردی توصیفی داشته، از کارکردی «فنی» نیز برخوردار بوده است: اگر صفتِ «الف» در محل «ب» آمده است، همیشه و لزوماً به دلیل ملاحظاتِ معنایی و متنی نبوده، بلکه به دلیل «بازدهِ وزنی» آن نیز بوده است (پری گمان می‌کرد که در مقابلِ این کاربرد تزیینی و عام، مجموعه‌ی ادبیاتِ نوشتاریِ غربی کارکردی ویژگی‌بخش و توصیفی به صفت‌ها می‌دهد). به گمان وی، این استدلال حضورِ عناصرِ گویشیِ غیرِایونیایی، از جمله عناصر گویشیِ ائولیایی، را نیز توجیه می‌کند: این عناصر که به مناسبتِ وزنِ خود در اثر آمده‌اند، به‌منزله‌ی عناصری که صرفاً به طورِ صوری اثر را می‌انبارند، در آن باقی مانده‌اند. به اعتقاد پری، تمامیِ این ویژگی‌های سبکِ هومری ریشه در این واقعیت دارند که حماسه اثری است که فقط در جریانِ کنش خلق می‌شود. پیش‌فرض این نکته آن است که شاعر مجموعه‌ی کاملی از کلیشه‌های زبانی (صفت‌ها، و استعاره‌های ثابت) و طرح‌های درون‌مایه‌ای (تکرار درون‌مایه‌های واحدی که از زنجیره‌های زبانیِ واحدی ساخته شده‌اند) را در اختیار داشته و این‌ها امکاناتی بوده‌اند که کارِ بداهه‌پردازیِ سطر به سطرِ شعر را (البته نه به لحاظِ درون‌مایه‌ای، که از پیش وجود دارد، بلکه در شکلِ انضمامیِ آن) تسهیل می‌کرده‌اند. پری برای تأیید و تعمیم فرضیه‌های خود به ثبت و ضبط ترانه‌های حماسیِ گوسلارهای یوگوسلاو پرداخت که واپسین سنتِ حماسیِ شفاهیِ زنده در اروپا بود: آلبرت لُرد با ادامه‌ی کارهای استادش که زود از دنیا رفت، به تجزیه و تحلیلِ تغییراتی پرداخت که آثار در جریانِ اجراهای گوناگون به خود می‌بینند و اجراهای گوناگونِ مثلاً یک ترانه توسط سرایندگان گوناگون، یا اجراهای گوناگون یک ترانه توسط یک سراینده‌ی واحد را در موقعیت‌های مختلف با یکدیگر مقایسه کرد. او با این کار توانست نشان دهد که پدیده‌های مورد نظرِ پری در اشعار هومر، در ترانه‌های گوسلارها هم وجود دارند. سایر پژوهندگان در موردِ سنت‌های حماسیِ دیگر، به‌خصوص منظومه‌ی حماسیِ شانسون دو ژست، نیز به همین نتیجه دست یافتند.

اما در حقیقت، با آن‌که پری و لُرد حضور غیرقابل انکار مشخصه‌های «سبکِ» شفاهی را در شعرهای هومری نشان دادند، اما نتوانستند به طورِ قطعی ثابت کنند که این شعرها، آن‌گونه که ما می‌شناسیم‌شان، نسخه‌برداری از یک اجرا یا نمایش بوده‌اند: ساختمان رواییِ بسیار پیچیده‌ی ایلیاد و ادیسه کاملاً از ساختارهای رواییِ ساده‌ی حماسه‌های شفاهیِ دیگر که در یوگسلاوی یا در جاهای دیگر مورد بررسی قرار گرفته‌اند، متمایزند (نک: منبع [۵۲۸]). به نظر برخی، می‌توان نتیجه گرفت که این آثار، آثاری نوشتاری هستند که از مواد شفاهی بهره برده‌اند و یا از سبکی شفاهی تقلید کرده‌اند. اما لُرد، به درستی، با این فرضیه‌ها مخالفت کرده است که ایلیاد و ادیسه پیچیده‌تر از آن هستند که بتوان آن‌ها را نخستین فعالیت‌های یک سنتِ نوشتاری تلقی کرد، و با توجه به همه‌ی جوانب، پذیرفتنی‌تر این است که آن‌ها را محصولِ یک سنت شفاهیِ غنی و درازدامان قلمداد کنیم (نک: منبع [۹۹۹]). در هر صورت، یکی از نتایج مهم پژوهش‌های پری و لُرد تفکیک ادبیات شفاهی از ادبیات «عامیانه» است: شاعران یونانی، مانند گوسلارها و شاعران

افریقایی، متخصصانی آموزش‌دیده هستند و آثارِ ادبیِ آنان مانند آثارِ متعلق به قلمروِ ادبیات نوشتاری، ادبیاتی عالمانه است. از جمله نکات منفی‌ای که این مکتب (و نه نظریه‌ی پری) دارد، نوعی خشک‌اندیشی است که می‌خواهد مفهومِ «ادبیات شفاهی» را به ادبیاتِ شفاهیِ خلق‌شده در جریانِ اجرا محدود کند.

مطالعات انسان‌شناختی

مطالعات انسان‌شناختی و جامعه‌شناختی توجه‌شان مشخصاً به سنت شفاهی معطوف است؛ سنتی از آن دست که در جوامع قبیله‌ایِ فاقدِ خط وجود دارد. این مطالعات بدون آن که به روابطِ احتمالیِ برخی از این فعالیت‌ها با ادبیات در معنای رایج آن کاری داشته باشند، اجرا و نمایشِ شفاهی را یک موقعیتِ ارتباطیِ خاص و محملِ انتقالِ سنتِ جمعیِ جوامعی می‌دانند که فاقد خط هستند یا خط نقشی حاشیه‌ای در آن‌ها ایفا می‌کند، و به این اعتبار به مطالعه‌ی آن می‌پردازند. پری پیش‌تر نشان داده بود که تمهیدات ادبیات شفاهیِ حماسی تنها در صورتی امکان‌پذیر بوده‌اند که این ادبیات بخشی از «ادبیات سنتی» به حساب بیاید: آن‌چه او از این گفته در نظر داشت اساساً ادبیاتی بود که استخوان‌بندیِ کلیشه‌ای و درون‌مایه‌ایِ آن محصول رسوب تدریجی و تاریخیِ مترتب بر انتقالِ شفاهیِ شگردها و درون‌مایه‌هاست. مطالعه‌ی انسان‌شناختیِ أشکالِ ادبیِ شفاهی در خارج از اروپا، و نیز برخی از آثارِ اخیرِ جامعه‌شناختی درباره‌ی سنت‌های شفاهیِ شهری (خواه شهرهای کشورهای صنعتی و خواه شهرهای جهان سوم) امکانِ آن را فراهم آورده‌اند که مفاهیم سنت و اجرا، که دو مشخصه‌ی کانونیِ تمام فعالیت‌های مربوط ادبیات شفاهی هستند، شکلی انضمامی و ملموس به خود بگیرند.

به این ترتیب، مفهوم «سنت» به مفهوم محوریِ مطالعاتِ انسان‌شناختیِ ادبیاتِ شفاهی بدل شد. این مفهوم دست‌کم دارای سه مشخصه است: ۱) خلاقیت هنرمند در نوآوری یا گسست از سنت نهفته نیست، بلکه در سودای تنوعاتی نهفته است که او بر طرح‌های مضمونی و صوری، که مُلکِ مشاعِ اجتماع است، اعمال می‌کند (رومن یاکوبسن و پِتر بوگاتیرف؛ نک: منبع [۸۰۳])؛ ۲) مرزِ روشنی میان فعالیت‌های گوناگونِ کلامی یا انواع ژانرها وجود ندارد، بلکه در آن‌ها انباره‌ی درون‌مایه‌ایِ واحدی جریان دارد که به شدت به بازنماییِ جامعه از خودِ آن جامعه مربوط می‌شود؛ ۳) تعامل مستقیم میان مفسر ـ مؤلف و عامه‌ی مردم به‌مثابه‌ی عاملِ نظارت بر آثار و حفظِ آن‌ها اهمیت فراوان دارد: اثری که با خواست مردم سازگاری نداشته باشد، یا (در موردِ مفسران حرفه‌ای) مستقیماً سانسور می‌شود و عامه‌ی مردم آن را حفظ نمی‌کنند، و یا (در موردِ ژانرهایی مانند حکایت که وجه مشخصه‌شان واژگونگی نقش‌های مفسر و گیرنده است) حافظه‌ی جمعی آن را به خاطر نمی‌سپرد و درنتیجه، آن را حفظ نمی‌کند. در هر دو مورد، تنها آثاری باقی می‌مانند که مورد پسند و تحسین جمعِ مخاطبان قرارگرفته باشند (این در حالی است که یک اثر نوشتاری حتی اگر هم مخاطبان معاصرش از آن استقبال نکنند، باز هم باقی می‌ماند). معهذا، باید مشخصاً گفت که این سه قاعده فقط در موردِ جامعه‌ای اعتبار دارند که فاقد خط است و در آن، سنت فرهنگی فقط از طریق حافظه انتقال می‌یابد: از این رو، می‌توان گفت که غالب فعالیت‌های مربوط به ادبیات شفاهی با فرهنگی هم‌زیستی

دارد که تاحدودی «ادبی-نوشتاری» باشد، فرهنگی که در آن تثبیتِ فعالیت‌ها از طریق نوشتار، مانعِ عملکرد «نابِ» سنتِ شفاهی شود.

تحلیل انسان‌شناختی پیش از آن که تحلیلی ادبی باشد، و پیش از هر چیز دیگری، تحلیل گفتارِ اجتماعی و گونه‌های کاربردی، سبک‌ها و ژانرهای آن است. این توجه به گفتار حاکی از آن است که هویتِ آثارِ شفاهی اساساً وابسته به اجرا و نمایش است (دیل هایمز؛ نک: منبع [۷۶۵]): منزلتِ عامِ یک اثر را، چه به‌لحاظ درون‌مایه و چه به‌لحاظ شکلِ آن، وضعیت اجتماعیِ مترتب بر تحققِ آن در اجرا رقم می‌زند. بوطیقا و کاربردشناسیِ زبان در این‌جا بیش از هر جای دیگری هم‌آمیخته و تفکیک‌ناپذیر جلوه می‌کنند: اثر شفاهی فقط در بافت موقعیتیِ تحققِ خودِ موجودیت دارد (ریچارد بومن؛ نک: منبع [۱۲۵]).

اجرای شفاهی نیز اساساً امری «چند-نشانه‌ای» جلوه‌گر می‌شود: بخش مهمی از هر اثر از طریق تغییر مایه‌ی صدا و جوهر آواییِ آن (طنین، آهنگ، عناصر آواییِ غیرکلامی، و غیره) ([۱۶۶۳]، ص ۱۵۹-۱۷۶) و نیز از طریق نشانه‌های غیرکلامی (ایما-اشاره‌ها و میمیک صورت) منتقل می‌شود، که در بعضی از نقاطِ حساسِ اجرا می‌تواند حتی جایگزین پیام کلامی هم بشود (نک: منبع [۱۳۴۵]). این البته به یک مسئله‌ی روش‌شناختی هم دامن می‌زند که مردم‌شناسان بیش از فولکلورشناسان از آن آگاه‌اند: واج‌نویسیِ آثارِ شفاهی که محققان دیرزمانی است تحلیل‌هاشان را بر اساسِ آن صورت می‌دهند، علاوه‌بر این که این آثار را منجمد می‌کند و به آن‌ها هویت نحوی‌ای می‌بخشد که فاقد آنند، از آن‌ها فقط چیزی را حفظ می‌کند که آن‌ها را به یک اثر نوشتاری تقلیل می‌دهد (نشانه‌پردازیِ صرفاً نوشتاری).

چشم‌اندازی که از این سه قلمروِ ادبیات شفاهی حاصل می‌شود، چشم‌اندازی بسیار پیچیده است. تعداد و تنوع ژانرها قابل ملاحظه است: شعر حماسی، حکایت، بالاد، مدیحه، شعر غنایی، حکایت‌های اسطوره‌ای، اشعار مکالمه‌ای، بداهه‌پردازی‌های نمایشی، لطیفه، حکایت، شوخی، چیستان، ضرب‌المثل و غیره. تنوع صوریِ آن‌ها نیز کم از این نیست: برخی از ژانرها منظوم‌اند (با نظام‌های عروضیِ بسیار متفاوت)، برخی دیگر منثور، و برخی دیگر ترکیبی از نظم و نثر؛ برخی دکلمه و برخی برخوانی می‌شوند، برخی ادا و برخی دیگر ترانه‌سرایی می‌شوند (به همراهِ آلات موسیقی یا بدون همراهیِ آن‌ها). تنوع بافت‌هایی که آثار مربوط به ادبیات شفاهی در آن‌ها تحقق می‌یابند نیز این‌گونه است: طیف بافت‌های ممکن در این‌جا از بافتی که در آن مادری قصه‌ای را برای فرزندش تعریف می‌کند تا بافت مترتب بر آیین‌های رسمی را، که مقرراتی دقیق دارند، در بر می‌گیرد. جوامعی که در آن‌ها ادبیات شفاهی جاری است نیز به همین اندازه متنوع‌اند: هرگاه ما این پیش‌داوری را رها کنیم که ادبیات شفاهی فقط در جوامع فاقد خط می‌تواند وجود داشته باشد، به نظر می‌رسد که ادبیات شفاهی دیگر چیزی نخواهد بود که به‌لحاظِ زمانی و مکانی دور از دسترس باشد، بلکه «پدیده‌ای است که در تمام جوامع انسانی وجود دارد، خواه این جوامع خط داشته باشند و خواه فاقد آن باشند» ([۴۶۲]، ص ۲-۳).

← ادبیات؛ نقد ژانر

Jean-Marie Schaeffer

ارتباط، نظریه‌ی (Communication Theory)
نظریه‌ی ارتباط با نظام‌ها و الگوهای ارتباطی‌ای سر و کار دارد که طیفی از مهندسیِ ارتباطات تا روان‌شناسیِ زبان را پوشش می‌دهند و با حوزه‌های بسیار متنوعی، مانند سیبرنتیک، علوم کامپیوتر، دورسنجی، نشانه‌شناسی و عصب‌شناسی، رابطه دارند. الگوهای زبانی موضوعیت زیادی در نظریه‌ی ادبی دارند.

ارتباط، چنان که جان لاینز آن را تعریف می‌کند، عبارت است از «انتقال آگاهانه‌ی اطلاع به‌وسیله‌ی یک نظام علامت‌دهیِ تثبیت‌شده». تمامیِ الگوهای ارتباطی توضیح می‌دهند که چگونه یک علامت یا پیام بین یک فرستنده و گیرنده، و در قالبِ رمزگانی که برای هر دوی آن‌ها قابل رمزگشایی است، ردوبدل می‌شود. (نک: رمزگان). الگوی شانون و وی‌ور که اکنون دیگر الگویی کلاسیک شده است، چنین تصویری از ارتباط به دست می‌دهد: ««فرستنده» «علامتی» را از یک «منبع» و از طریق یک «مجرا» می‌فرستد. «گیرنده» این علامت را دریافت می‌کند و آن را به‌ی «مقصد» می‌رساند». البته ممکن است «اختلال» (که منظور از آن هرگونه اتلافِ اطلاع در مجرای ارتباط است) تغییراتی را در علائم به وجود آورد. در الگوی فردینان دو سوسور، «منبعِ» ارتباط مغز است، و این مغز جایی است که مفهومِ پیش از آن که به صورت یک تصویر آوایی درآید و از راه صدا منتقل شود، در آن واقع شده است. «گیرنده» گوش است، و «مقصد» مغز است که علائم را به صورت مفاهیم رمزگشایی می‌کند. اما فرستنده و گیرنده وضعیتی پیچیده‌تر دارند. مثلاً بازیگرِ نمایشی که می‌گوید: «آیا این خنجری‌ست که پیش رویم می‌بینم...؟»، فرستنده‌ای است که تغییراتی را در متنِ نمایش و در آن‌چه بازیگر می‌گوید وارد می‌کند. در این‌جا مفهوم گیرنده بسط می‌یابد تا رمزگشاییِ متنِ مکتوب را نیز شامل شود. (نک: متن). در این مورد، مقصدِ نهایی مخاطب، یا به‌بیان دقیق‌تر، ذهنِ هر یک از تماشاگران است. همچنین می‌توان برای توصیفِ اجرای خاصِ یک بازیگر، سطح دیگری از رمزپردازی و رمزگشایی را نیز به آن افزود: نورپردازی، گریم، لباس، لهجه، آهنگ صدا، و جلوه‌های صوتی بر پیچیدگیِ امر انتقال می‌افزایند، همچنان که ترجمه نیز چیزی را به زبان اضافه می‌کند. در ترجمه، فرستنده‌ی اولیه (نویسنده) و گیرنده‌ی نهایی (شنونده) رمزگان زبانیِ واحدی در اختیار ندارند. (نک: ترجمه، نظریه‌های).

هر چه سطوح رمزپردازی و رمزگشاییِ بیشتری به ارتباط اضافه شوند، امکان بروز اختلال در آن بیشتر می‌شود، چراکه ارتباط مستلزم وجودِ معنا نزد فرستنده و گیرنده است (حتی اگر این معناها با هم انطباق نداشته باشند). اختلال ممکن است یک خلاء، تحریف، اغتشاش در صدا، رمزگان، بافت، یا معنا باشد. مثلاً در یک رمان، ممکن است ارتباط موقتاً به‌واسطه‌ی خلاءِ میان فصل‌ها یا تغییرِ ناگهانیِ دیدگاه، زمان یا مکان، معلق بماند و خواننده را ناگزیر کند که برای بازیابی آن‌چه حذف شده است، به حدس و گمان متوسل شود. در یک داستان پلیسی، روایت‌های متضاد ممکن است ارتباط را دستخوش آشفتگی کنند. وجود ابهام یا چندارزشی بودنِ عناصر ممکن است موجبِ به وجود آمدنِ سطوحِ موازی در ارتباط شود، سطوحی که ممکن است یکدیگر را تضعیف یا تقویت کنند: بازیگری که می‌گوید می‌خواهد برود اما با حرکات یا با آهنگِ صدایش نشان می‌دهد که قصد دارد بماند، شاید در ابتدا به

نظر برسد که معنای ارتباط را به چالش کشیده است، اما بعد، این پیام را انتقال می‌دهد که این عزیمت عزیمتی ذهنی است و نه جسمی، و او منظورش آنی نبوده که به زبان آورده است. خلاصه این که او پیامی را انتقال می‌دهد، حتی اگر این پیام چیزی نباشد که ما در ابتدا فکر می‌کرده‌ایم.

به رغم تداخل معناها، معنا ممکن است با بازگشت به گذشته ترمیم شود. در این راستا، ممکن است پیش بیاید که شعری را، در ابتدا، متشکل از جمله‌های نامربوطی ببینیم که نمی‌توانند پیامی را انتقال دهند، اما در پایان، این احساس را داشته باشیم که قطعاتِ شعر در الگوی معناییِ قابل فهمی قرار گرفته‌اند و شعر می‌تواند پیامی را منتقل کند؛ و درنهایت، شاید آن قطعات را گونه‌های متفاوتِ یک قالب واحد، و بیانی از یک هیپوگرام ببینیم.

احتمالاً رایج‌ترین الگوی زبانی که در تحلیل‌های ادبی به کار می‌رود، الگوی رومن یاکوبسن است. این الگو دارای شش عنصر است: «فرستنده»، در چارچوب یک «بافت»، «پیامی» را که در قالبِ یک «رمزگان» معین شکل گرفته است، از رهگذرِ «مجرای تماس» برای «گیرنده» می‌فرستد. از نظر یاکوبسن، معنا در کلِّ یک کنشِ ارتباطی جای دارد. در غیرِ این صورت، ما چگونه می‌توانیم مرجع کلماتِ اشاری و ضمایری مانند «این»، «این‌جا»، «حالا»، «او»، «آن»، «من» و غیره را بشناسیم؟ چگونه می‌توانیم معنای واژه‌ی «قرمز» را تعبیر کنیم؟ آیا «قرمز» بخشی از رمزگانِ قوانین راهنمایی و رانندگی است که مخاطبانِ آن رانندگانِ اتومبیل در شهرهایند، یا بخشی از رمزگان مسابقه‌ی فوتبال است که روی خطابش بازیکنان خاطی هستند، و یا بخشی از رمزگان دیگری است که در بافتی متفاوت، برای بیان خطر به کار می‌رود؟ یاکوبسن برای آن که نظریه‌اش تمامیِ عواملِ دست‌اندرکارِ ارتباط را دربربگیرد، به موازات شش عنصری که برای ارتباط برشمرد، شش کارکرد را نیز برای ارتباط در نظر گرفت: کارکردهای «عاطفی»، «هم‌سخنی»، «ارجاعی»، «فرازبانی»، «کُنایی» و «هنری». کارکرد عاطفی هنگامی کارکردِ چیره‌ی ارتباط است که گوینده یا «من» ضمنی از عواطف و احساسات خود سخن بگوید؛ مثلاً در روایت اول‌شخص یا در شعر غنایی این کارکرد برجسته است. اگر در یک ارتباط نفْسِ برقراری و حفظِ ارتباط مهم‌تر از معنایی باشد که رد و بدل می‌شود، کارکردِ مسلطِ ارتباط کارکردِ هم‌سخنی است. مثلاً هنگامی که در گفتگوی روزمره می‌گوییم «سلام»، «حالتان چطور است؟» یا درباره‌ی آب و هوا حرف می‌زنیم، بیش از آن که بخواهیم پیامی را به مخاطب‌مان انتقال دهیم، می‌خواهیم ارتباطی را برقرار و حفظ کنیم. گفتگوهای کلیشه‌ای، تکراری و پوچِ شخصیت‌های آثار اوژن یونسکو مبتنی هستند بر کاربردِ فراوانِ کارکردِ هم‌سخنی، و نشان می‌دهند که این شخصیت‌ها چقدر از برقراریِ یک ارتباط واقعی عاجزند. کارکردِ ارجاعی به بافتِ ارتباط اشاره دارد، و از رهگذرِ همین کارکرد است که ما می‌فهمیم که مثلاً واژه‌ی «شیر» به جانوری درنده ارجاع می‌کند و نه به شیرِ آب. اما چنانچه تأکید معطوف بر رمزگان باشد کارکردِ مسلطِ ارتباط کارکرد فرازبانی است. برای نمونه، هنگامی که بخواهیم معین کنیم که «شیر» اسم است و نه صفت، ما با کارکرد فرازبانی سر و کار داریم. اگر تأکیدِ ارتباط بر گیرنده یا مخاطب باشد، کارکرد کُنایی (یا ندایی) بر ارتباط چیره است، مثل

هنگامی که می‌گوییم «گوش کن»، «بیا این‌جا»، «آن‌جا را نگاه کن». اما درصورتی‌که تأکیدِ ارتباط بر پیام باشد، کارکرد هنری یا زیبایی‌شناختیِ ارتباط برجسته می‌شود. کارکرد هنری که در متون ادبی در درجه‌ی اولِ اهمیت قرار دارد، کیفیت خودآگاه و خاصِ سخنِ ادبی را توضیح می‌دهد، و توجه را به خود، به‌مثابه‌ی «شکل»، معطوف می‌دارد تا تأکید بیشتری بر پیام بگذارد. این‌چنین است که درنهایت، شکل به پیام بدل می‌شود. یاکوبسن می‌گوید که هنرِ کلامی پنجره‌ای شفاف به جهان خارج نیست، بلکه مات و خودارجاع است: خودش موضوع خودش است. رولان بارت با بیانِ این نکته که «شکل»، مرجعِ نهاییِ ادبیات است از یاکوبسن نیز فراتر می‌رود.

نظریه‌ی کنش کلامی نیز جنبه‌ی دیگری از نظریه‌ی ارتباط است و پیش از هر چیز به بررسی تولید کلام می‌پردازد. این نظریه در حوزه‌ی نظریه‌ی ادبی به توضیحِ عواملِ حاضر در تولیدِ گفتمان، شیوه‌ی رمزپردازیِ آن‌ها در متن، نشانه‌هایی که گیرنده به‌کمکِ آن‌ها آن عوامل را می‌شناسد، می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه این عوامل فرآیندِ دریافت را متأثر می‌کنند. (نک: نشانه). جان آستین، امیل بنونیست، پیتر استراوْسن از نخستین کسانی بودند که نشان دادند چگونه می‌توان نظریه‌ی کنش کلامی را در تحلیل متن ادبی به کار بست. جان سرل اندیشه‌های این سه تن را تکامل بخشید.

از سویه‌های مهم نظریه‌ی کنش کلامی یکی نقشِ مرکزیِ «من» (گوینده‌ای که گفته را خلق می‌کند) است و دیگری رابطه‌ی میان گوینده و (۱) آن‌چه او درباره‌اش حرف می‌زند، و (۲) کسی که طرفِ صحبتِ اوست. نظریه‌ی کنش کلامی به عوامل موقعیتی (زمانی ـ مکانی)، وجهِ گفته و گونه‌های آن توجه دارد. به نظر آستین، گفته یا «اظهاری» (جمله‌ی خبری) است یا «کرداری» (کاری را انجام می‌دهد؛ مثلاً «قول می‌دهم»). گفته‌ها می‌توانند جدی باشند یا غیرجدی (داستانی). گفته‌های داستانی ظاهراً همه‌ی ویژگی‌های گفته‌های غیرِداستانی را دارند، با این تفاوت که میان نویسنده و خواننده قراردادِ نانوشته‌ای وجود دارد که برمبنای آن، گفته‌ی داستانی، به‌تعبیر جان سرل، یک «شبه‌کنشِ غیرِگمراه‌کننده» است. ژرار ژنت به بررسی رابطه‌ی میان سطوح متفاوتِ گفته‌های داستانی، مثلاً هنگامی که حکایتی در درون حکایتی دیگر می‌آید، و نیز رابطه‌ی میان راویان و روایت‌گیرانِ ملازم با آن‌ها می‌پردازد. (نک: راوی؛ روایت‌گیر).

آستین سه نوع کنش کلامی را از یکدیگر متمایز می‌کند: (۱) کنش بیانی (کنش سخن‌گفتن)؛ (۲) کنش کارگفتی (کنشی که طیِ آن با‌گفتنِ چیزی کاری انجام می‌دهیم؛ مانند تقاضا کردن، دستور دادن)؛ و (۳) کنش القایی (کنشی که به‌طورِ غیرِمستقیم با گفتن چیزی انجام می‌شود؛ مثلاً این گفته که «خانه چقدر سرد است»، می‌تواند راهی برای برانگیختن شخصی دیگر به بستنِ در یا روشن کردنِ بخاری باشد).

نظریه‌پردازان کنش کلامی در فرانسه تمایل دارند که رابطه‌ی میان گوینده و گفته، گوینده و شنونده، شنونده و گفته را به‌کمک چهار مفهومِ زیر بیان کنند: (۱) فاصله (گوینده با استفاده از سوم‌شخص از گفته‌ی خود فاصله می‌گیرد؛ مثلاً «او آن کار را کرد»)؛ (۲) سوگیری (گوینده نگرش خود را به‌وسیله‌ی عباراتِ وجهیِ نظیرِ «بی‌شک»، «تکان‌دهنده»، «ظاهراً»، «شاید»، و سایر عبارت‌هایی که داوریِ او را نشان می‌دهند،

بیان می‌کند)؛ (۳) شفافی یا تیرگی (غیاب گیرنده در گفته: هرچه یک گفته خصوصی‌تر باشد [مثلاً نامه‌ای به یک دوست]، تیره‌تر خواهد بود)؛ (۴) کشمکش (رابطه‌ی پویا میان گوینده و گیرنده).

نظریه‌ی ارتباط ضرورتاً حوزه‌های مربوط را نیز دربرمی‌گیرد. از این میان، ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، بوطیقا و گفتمان‌کاوی بیش از همه مورد توجه پژوهندگان ادبی هستند.

← کنش کلامی

Anna Whiteside-St. Leger Lucas

استعاره / مجاز مرسل

(Metonymy / Metaphor)

استعاره و مجاز مرسل دو شیوه‌ی آرایش کلام هستند. استعاره انتخاب، یا گزینشِ یک نشانه از میان گروهی از نشانه‌های بدیل است، نشانه‌ای که از جهاتی با سایر نشانه‌ها تفاوت دارد؛ و مجاز مرسل ترکیب، یا پیوند نشانه‌ای به نشانه‌ی دیگر برای ساختن بافت است. به این ترتیب، استعاره نشانگرِ روابط مبتنی بر «شباهتِ» درونیِ نشانه‌ها، و مجاز مرسل نشانگرِ روابطِ مبتنی بر «مجاورتِ» بیرونیِ آن‌هاست. در جمله‌ای ساده مانند «گربه روی زمین نشسته است». رابطه‌ی میان «گربه» و «روی زمین» مانند رابطه‌ی میان «نهاد» و «گزاره» است. «گربه» خود از واحدهای کوچک‌ترِ زبانی یا واج‌ها (صداهای متمایز) ـ صداهای /g/، /o/، /r/، /b/ و /e/ ـ تشکیل شده است. رابطه‌ی میان این صداها از نوع مجاورت است. اما «گربه» از میان مجموعه‌ای از اسامی جانورانِ دیگر مانند «سگ»، «گاو» و «اسب» انتخاب شده است که همگی می‌توانند نهادِ جمله‌ی «... روی زمین نشسته است» باشند. رابطه‌ی میان این کلمات از نوع مشابهت است.

پیش از آن که رومن یاکوبسن در کتاب مبانی زبان (۱۹۵۶) استعاره و مجاز مرسل را همچون دو قطب عملکرد زبانی تعریف کند، این دو اصطلاح عموماً دو نوعِ مجاز یا صنایع بیانی به شمار می‌آمدند. مجاز مرسل (یا «متونیمی»، که از اصلِ یونانیِ آن به معنای «تغییر نام» مشتق شده است) مجازی است که در آن نام چیزی به جای چیز دیگری که با آن رابطه‌ی مجاورت دارد به کار می‌رود؛ مثل وقتی که کلمه‌ی «تاج» را به کار می‌بریم و از آن معنای «شاه» را اراده می‌کنیم. استعاره (یا «متافور»، مشتق از اصلِ یونانیِ آن به معنای «انتقال») مجازی است که بر پایه‌ی شباهت یا قیاس شکل می‌گیرد و طی آن معنای یک کلمه یا عبارت وارد حوزه‌ی جدیدی می‌شود؛ مثلاً وقتی می‌گوییم «او یک روباه پیر است» منظورمان این است که «او آدم فریبکاری است».

یاکوبسن و سایر صورت‌گرایان روسی در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ گفته بودند که می‌توان سبک‌های ادبی را در قالب تقابل دوگانیِ استعاره و مجاز مرسل فهمید. (نک: صورت‌ـگرایی روسی؛ استعاره / مجاز مرسل). یاکوبسن معنای استعاره و مجاز مرسل را گسترش داد تا هر کارکرد زبانی و درواقع، هر کارکرد نمادینی را دربرگیرد. به این ترتیب، یاکوبسن بر این باور بود که فرآیندهای مجاورت و شباهت که رتوریک و بوطیقای سنتی تا مدت‌ها آن‌ها را ویژگیِ این مجازهای بیان می‌شناختند، نه تنها پایه‌ی سبک‌های ادبی هستند، بلکه در زبان و تفکر، در گفتارِ روزمره و حتی در صورت‌بندی‌های ناخودآگاه همچون رؤیاها نیز اموری بنیادین هستند. همه‌ی مجازهای بیانی گونه‌ها یا ترکیباتی از این دو مجاز هستند؛

رمانتیسم و نمادگرایی سبک‌هایی استعاری هستند، حال آن‌که واقع‌گرایی سبکی مبتنی بر مجاز است. «فرآیند اصلیِ» ساز و کارهایی که زیگموند فروید، بنیان‌گذارِ روان‌کاوی، در کتاب خود، تفسیر رؤیا (۱۹۰۰)، به آن‌ها می‌پردازد تا عملکردهای فکر ناخودآگاه را توضیح دهد، یا فرآیندی مجازی است ـ «جابه جایی» و «ادغام» ـ و یا فرآیندی استعاری ـ «همانند‌سازی» و «نمادپردازی». (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی).

ژاک لاکان، روان‌کاو فرانسوی، این مفاهیم را در نوشته‌هایش به کار گرفت (۱۹۶۶) و در آن‌ها بازنگری کرد. پیوند میان زبان‌شناسی، بوطیقا و روان‌کاوی یکی از عوامل مؤثر در احیاءِ مجددِ رتوریک است که پیش‌تر رو به افول بود. گروهی از زبان‌شناسان بلژیکی که خود را «گروهِ مو» می‌نامند، تجدید نظری اساسی در نظریه‌ی رتوریک کرده‌اند؛ هایدن وایتِ تاریخ‌نگار مفهوم بسط‌یافته‌ی مجاز را برای تجزیه و تحلیل نوشته‌های تاریخی و فرهنگی به کار برده است؛ این رتوریک بازنگریسته کوشش‌های مهمی را در حوزه‌های نقد ادبی برانگیخته است، که از جمله می‌توان به آثار محققانی چون پل دومان، سوشانا فلمن، ژرار ژنت، تزوتان تودورف و دیوید لاج در این زمینه اشاره کرد. پل ریکور و ژاک دریدا در بررسی‌های خود پیرامون استعاره، به بازاندیشی در رابطه‌ی اغلب متعارضِ ادبیات و فلسفه پرداخته‌اند. در این اواخر، متفکران فمینیست به تبعاتِ زن‌ستیزانه‌ی تقابل‌های دوگانی، به طورِ کلی، و استعاره و مجاز مرسل، به طورِ خاص، تاخته‌اند (نائومی شور؛ نک: منبع [۱۳۵۶]). (نک: نقد فمینیستی).

اما پیوند میان رتوریک، ذهن و زبان به دوران باستان بازمی‌گردد. ارسطو در بوطیقا ادعا می‌کند که توانایی یافتن استعاره نشانه‌ی نبوغ است، چراکه یک استعاره‌ی مناسب «متضمن درک شهودیِ شباهت در عین تفاوت است» ([۴۶]، قطعه‌ی ۲۲). کویین‌تیلیانوس به این نتیجه می‌رسد که زبان تماماً مجازی است، زیرا رتوریک، همانا شکل یا تصویرِ عبارت زبانی است و هر اندیشه‌ای باید به صورتی خاص درآید تا بیان شود ([۸۰۳]، قطعه‌ی ۹ـ۱ـ۱۲). اما در سده‌ی هجدهم بود که کوشش‌هایی برای پیوند زدنِ شمار اندکی از مجازها با اموری که در آن زمان فرآیندهای بنیادی تفکر تلقی می‌شد، صورت گرفت. به نظر جان لاک و دیوید هیوم، تداعی افکار به سه شیوه‌ی اصلی صورت می‌گیرد: «شباهت»، «تقارن» (رابطه‌ی میان چیزها که مبتنی بر عرف و عادت است) و «ارتباط» (رابطه‌ی میان یک چیز و طبقه‌ای که آن چیز را شامل می‌شود) (ارسطو پیش‌تر در رساله‌ی در باب خاطره و یادآوری اظهار داشته بود که آدمی هر چیز را به‌واسطه‌ی چیزی مشابه، متضاد یا هم‌جوارش به یاد می‌آورد). نیکولاس بوزه، دستوریِ فرانسوی، با استفاده از این طبقه‌بندی، هر مجاز را به یکی از این مقوله‌ها نسبت داد: استعاره را به شباهت، مجاز مرسل را به تقارن، و مجاز جزء به کل را به ارتباط.

جرمی بنتام در سده‌ی نوزدهم در کتاب نظریه‌ی داستان‌ها این تصور باستانی را که زبان تماماً مجازی است دوباره احیا کرد. آ. آ. ریچاردز در کتاب فلسفه‌ی رتوریک (۱۹۳۶) با تلفیق آراءِ ارسطو، بنتام و فروید، ادعا کرد که استعاره ویژگی بنیادی اندیشه و زیستِ بشری است، چراکه مفهوم «انتقال» فرویدی مترادف «استعاره‌ی» یونانی است و فرآیند روان‌کاوانه‌ای که او با این

مفهوم به آن اشاره می‌کند، مستلزم همان انتقال در روابط انسانی است که از استعاره‌ی زبانی و نسبت آن با اندیشه ناشی می‌شود. متفکرانی چون ارسطو، بنتام و ریچاردز که به تقدمِ اندیشه بر زبان اعتقاد دارند، عموماً توجهِ خود را تنها به استعاره معطوف می‌کنند، اما متفکرانی مانند یاکوبسن و لاکان که به تقدم زبان بر اندیشه باور دارند، می‌کوشند که استعاره و مجاز مرسل را در کنارِ هم مطرح کنند. (نک: نقد رتوریکی).

← ادبیات؛ صورت‌گرایی روسی؛ نقد رتوریکی

Gilbert D. Chatin

اسطوره (Myth)

اسطوره اصطلاحی است که کاربرد فراوانی در نقد ادبی دارد. این اصطلاح خصوصاً در نقدِ تاریخیِ اسطوره‌هایی که ادیبان به کار بسته‌اند و نیز در توصیف‌هایی که نقد کهن‌الگویی از نحوه‌ی وقوعِ مکررِ تصاویر، گونه‌های شخصیت و طرح‌های روایی متداول در سرتاسر ادبیات به دست می‌دهد، مورد استفاده قرار می‌گیرد. نورتروپ فرای اسطوره را شالوده‌ی ساختاریِ ادبیات می‌داند و گونه‌ای رتوریکِ اسطوره‌شناسی را عرضه می‌کند که به دستورِ زبانِ بیانِ ادبیِ تزوتان تودوروف شباهت دارد. از مفهوم اسطوره استفاده‌های غیرادبیِ فراوانی هم شده که شاید مهم‌ترین‌شان بهره‌گیری کلودلوی‌استروس از این مفهوم در مطالعات ساختاریِ خود پیرامون اسطوره‌های سرخ‌پوستان آمریکایی باشد.

اسطوره در عادی‌ترین معنای خود داستانی است درباره‌ی یک خدا یا یک موجود ماوراء‌الطبیعیِ دیگر، و گاه موضوع آن انسانی خداگونه یا فرمان‌روایی است که تباری ملکوتی دارد. مجموعه‌ای از اسطوره‌های سنتیِ یک فرهنگِ خاص، اساطیرِ آن فرهنگ را می‌سازند. این اساطیر توصیف‌ها و تبیین‌هایی درباره‌ی منشأ جهان به دست می‌دهند و به‌شیوه‌ی خاصِ خود توضیح می‌دهند که چرا جهان آن‌گونه بوده و چرا دگرگون شده، و چرا برخی وقایع رخ داده‌اند. هر اسطوره‌ای کارکرد تبیینی و توضیحیِ خود را با ارجاع به خدایان و سایر موجودات ماوراءالطبیعی انجام می‌دهد. انسان‌های متعلق به یک فرهنگ یا جامعه‌ی خاص از طریق داستان‌های اجدادی یا اسطوره‌ها یاد می‌گیرند که چگونه زندگی کنند و چه معناهایی به زندگی‌شان بدهند.

از آن‌جاکه بسیاری از نویسندگان، در کارشان، از داستان‌های کهن یا اسطوره‌های فرهنگِ خود یا فرهنگ‌های دیگر بهره می‌گیرند، نقد تلاش قابلِ توجهی برای شناسایی این پدیده‌های تکرار-شونده و نیز برای توضیح نحوه‌ی کارکرد آن‌ها در آثار ادبی صورت می‌دهد. اسطوره گاه به‌صورت یک داستانِ قدرت‌مند و رسا در ادبیات ظاهر می‌شود، و گاه صرفاً نقشی تزیینی دارد. با این همه، چنان‌که از ریشه‌ی یونانیِ واژه‌ی اسطوره، mythos، (به معنای پیرنگ، داستان، روایت) برمی‌آید، اسطوره، خود، ساختارِ روایی اثرِ ادبی است.

از منظرِ نقدِ کهن‌الگویی، اسطوره‌ها اصول ساختاریِ ادبیات هستند و ارتباط کلامیِ روایت و معنا را امکان‌پذیر می‌کنند. نقد ادبی با بهره‌گیری از توجهِ انسان‌شناسیِ فرهنگی به آیین‌ها و نیز توجهِ روان‌شناسیِ تحلیلی به رؤیاها، اسطوره‌ها را همانا وحدت یافتنِ آیین‌ها و رؤیاها در قالب کلام می‌داند؛ آیین‌ها و رؤیاهایی که در غیرِ این صورت، بیان‌ناشده می‌مانند. آیین نمی‌تواند خود را توضیح دهد و رؤیا مجموعه‌ای از اشاراتِ رمزگذاری-شده‌ی زندگیِ خودِ رؤیابین است. هنگامی که

اسطوره به قالب کلام در می‌آید، به آیین معنا می‌دهد، به رؤیا شکلی روایی می‌بخشد، و به این ترتیب، ارتباط اجتماعی را ممکن می‌سازد. اسطوره‌ها مانند ساختارهای روایی عام ـ کمدی، داستان عاشقانه، تراژدی، آیرونی و هزل ـ ساختارهای سیالِ صورِ خیال هستند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ رمزگان).

نویسندگان گنجینه‌ای از طرح‌های داستانی و درون‌مایه‌ای انتزاعی و ناب ادبی را در جهان اسطوره می‌یابند که از معیارهای انطباقِ منطقی با تجربه‌ی متعارفِ انسانی متأثر نشده‌اند. (نک: درون‌مایه). اسطوره دنیایی سرشار از استعاره در اختیار نویسندگان می‌گذارد؛ دنیایی که در آن، هر چیزی را می‌توان با هر چیز دیگری همسان دانست. (نک: استعاره / مجاز مرسل). وقتی نویسنده از کاربرد مستقیم اسطوره می‌پرهیزد انطباق بیشتری با رئالیسم خواهد داشت.

رولان بارت برداشت کاملاً متفاوتی از اسطوره دارد. در اسطوره‌ها (۱۹۵۷)، او به بررسی اسطوره‌ها یا مصنوعاتِ فرهنگیِ فرهنگِ توده‌ایِ فرانسوی می‌پردازد که شامل نوشتار، ورزش، فیلم، تبلیغات و غذا می‌شود. بارت زبان را محمل شفافی برای ارتباط نمی‌داند، بلکه آن را ابزارِ سرکوبی در دست بورژوازی می‌خواند و به این ترتیب، معتقد است زبان، ایدئولوژیِ خاصی را تقویت می‌کند. بارت با پژوهش در متون گوناگون، شیوه‌ی خوانشِ «ناسازه‌نما» را عرضه می‌کند ([۱۲۸۱]، ص ۱۷۳). در این شیوه، خواننده باید در جستجوی معنای اسطوره‌ای یا معنای تازه‌ای از متن باشد که در تقابل با منطقِ ظاهریِ زبانِ آن قرار دارد. خواننده باید ارزش‌های اجتماعیِ مرسوم را که «طبیعی» به نظر می‌رسند فراموش کند و به چشم‌اندازه‌های کثرت‌گرایانه‌تری دست یابد. (نک: اسطوره‌زدایی).

← نقد کهن‌الگویی؛ ایدئولوژی؛ اسطوره‌زدایی

Alvin A. Lee

اسطوره‌زدایی **(Demythologizing)**

ماتریالیست‌های فرهنگی که از جریان چپِ فرانسوی و مکتب فرانکفورت ریشه می‌گیرند، معتقدند که گرایشی درون جامعه وجود دارد که با اصرار می‌خواهد همه چیز را ذاتی، طبیعی، «آن‌گونه که هست» و مبتنی بر فهم مشترک جلوه دهد، بی آن‌که بپذیرد که «امر طبیعی»، در واقع، محصول یا فرآیندِ ایدئولوژیِ فرهنگی و تابع کاربردِ اجتماعی است. (نک: ماتریالیسم فرهنگی). فرهنگ، به هر دلیلی، هر چیز، کنش یا فرآیندی را امری طبیعی و نه فرهنگی می‌انگارد و آن را رازپردازی می‌کند (مارکسیست‌ها که نخستین کسانی بودند که اصطلاح «رازپردازی» را به کار بردند، این دلایل را به مقاصد سرمایه‌داری نسبت می‌دهند). (نک: نقد مارکسیستی). افزون بر این، آن‌چه رازآمیز می‌شود، معمولاً با دیدگاه‌های عقلانی و انسان‌باورانه نسبت به ارزش‌های مطلق، فرهنگ‌های تمامیت‌یافته، و خودهای یکپارچه و باثبات سازگار است ـ این چیزی است که دریدا «مدلول‌های استعلایی» می‌خواند و پل دومان با عنوانِ «نمادهای خود ـ رازآمیخته‌ی مبتنی بر وحدتِ خدا، خود و کلمه» از آن یاد می‌کند. (نک: تمامیت‌بخشی). در واقع، اسطوره‌های کتاب مقدس نخستین موضوعاتی بودند که محقق آلمانی رودلف بولتمان آن‌ها را بررسی کرد؛ او بود که اصطلاح اسطوره‌زدایی را به کار برد و از آن فرآیند هرمنوتیکی‌ای را مراد کرد که به‌واسطه‌ی

آن مـی‌توان در قـالب مـقولاتِ وجـودی، در تفسیرهای متعارفِ مسیحیت بازنگری کرد. (نک: هرمنوتیک؛ فـرانـقد). پس یکـی از وظـایف مـردم‌شناسان، نشـانه‌شناسان و مـاتریالیست‌های فرهنگی کشفِ شیوه‌های سـازمان‌یابی و عـرضه شدنِ معنا در یک فرهنگ معین است. هـمچنین، آن‌ها باید دریابند که چگـونه نشـانه‌ها در هـمه‌ی سویه‌های زندگی نفوذ کرده‌انـد، و نشـان بـدهند کـه چگـونه مـی‌توان نشـانه‌ها را اسـطوره‌ها و ترفندهای فرهنگی انگاشت و درنتیجه، از آن‌هـا «اسـطوره‌زدایـی» و «رازززدایـی» کـرد. (نک: نشانه؛ اسطوره؛ نشانه‌شناسی).

بسـیاری از مـتفکران از جـمله کـلود لوی‌-استروس به بررسی جفت‌های مـفهومی‌ای چـون طبیعت/فرهنگ و اسطوره‌سازی/اسطوره‌زدایـی که با ظرافت به هم پیوند خورده‌اند، پرداخته‌انـد. لوی‌استروس آن‌ها را بخشی از ساختارِ رابطه‌ای یا نظامِ تفاوت‌ها می‌انگارد و به بررسی اهمیت کلی آن‌هـا را مـی‌پردازد، طـبقه‌بندی‌شان مـی‌کند، و پیوندهای نمادین آن‌ها را در درون نظام ارزیـابی می‌کند.

شاید برجسته‌ترین «رازززدا» (یا اسطوره‌زدا) رولان بـارت بـاشد. او زبـان را بیشتر ابـزاری اجتماعی در دست بـورژوازی بـرای سـرکوب و بیگانه‌سازی می‌بیند تا وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط و بیان حدیث نفس. بارت بر این بـاور است کـه زبـان سـاختارِ قــدرت را در دوره‌ی زمـانی نامحدودی حفظ می‌کند و درنـتیجه، ایـدئولوژیِ خـاصی را تـقویت مـی‌کند؛ و رسـالت تـحلیل‌گر ارائه‌ی خوانشی در تقابل با جریانِ کلّیِ تـاریخ و فرهنگ، و آشکار ساختن فرآیند تولید معنا، نـقد اسـطوره‌های فـرهنگی، بـه فـرامـوشی سـپردن ارزش‌های اجتماعیِ مرسوم یا «دوکسا»، و بنیاد نهادن چشم‌اندازی کثرت‌گرا است. اگرچه بیشتر آثار او در راستای انجامِ این رسالت عمل می‌کنند، اما دو اثرِ اولیه‌ی او یکسره وقف این کار شده‌اند: درجـه‌ی صـفر نـوشتار (۱۹۵۳) و اسـطوره‌ها (۱۹۵۷). در کـتاب اول، او دربـاره‌ی نـوشتار بورژوایی یا نوشته‌های کلاسیکِ فرانسویِ اواسط سده‌ی هفدهم تـا اواسـط سـده‌ی بیستم بـحث می‌کند. معمولی بودنِ سبک این آثار، خواندن یا به تعبیرِ بارت، مصرف کردنِ آن‌ها را آسان می‌کند و آن‌ها را «طبیعی» جلوه می‌دهد. طبیعی‌زدایـی از این آثار از طریق کاوش در نحوه‌ی به وجود آمدنِ سبک، از قدرت و سلطه‌ی آن‌ها می‌کاهد. در کتاب دوم، بـارت تـوجه خـود را بـه گـونه‌های دیگرِ اسطوره‌های اجتماعی در فـرهنگ تـوده‌ای (کـه نوشتار بـخشی از آن است) مـعطوف مـی‌کند تـا شـیوه‌ی کـارکرد آن‌هـا نـزد افکـار عـمومی را رمـزگشایی کـند. اسـطوره‌ها چیزهای زیـادی از جـمله ورزش، سـینما، خـوراک، پـوشاک، تبلیغات، اتـومبیل، و عکـاسی را دربـر مـی‌گیرند؛ این‌ها صرفاً فرآورده‌های فرعیِ فرهنگِ مانیستند، بلکه شیوه‌هایی هستند کـه ایـدئولوژیِ حـاکم از طریق آن‌ها خود را بیان می‌کند.

ژاک دریـدا بـرای رازززدایـی یـا واسـازیِ بـاورها و فـعالیت‌های فـرهنگی، نـظام‌های زبـان، منطق و بـرهان‌آوری را بـررسی مـی‌کند. (نک: واسـازی). او مـعتقد است کـه بـاورهای فـرهنگ‌های غـربی کـلاً حـولِ مـفاهیمِ بـنیادینِ استعلایی‌ای چون کلامِ گفتاریِ غـایی، حـضور، مرکز، اصـل ثـابت، حـقیقت، یـا واقـعیت شکـل گـرفته‌انـد کـه او آن‌هـا را مـفاهیمی کـلام‌محور می‌خواند. (نک: کلام‌محوری). بـرای رازززدایـیِ این مفاهیم، او به بررسیِ چند متنِ مـهم از جـمله فایدروسِ افلاطون، دوره‌ی زبان‌شناسی عـمومیِ

فـردینان دو سـوسور و خـام و پـخته‌ی کـلود لوی‌استروس، که متافیزیک غربی را سـاخته‌انـد، مـی‌نشیند. (نک: مـتافیزیک حـضور). دریـدا از طـریق بـازنگری در فـرضیات ظـاهراً اسـتوار، ساختارهای منسجم، و ارزش‌های پایه‌ایِ آن‌ها، به کشف لحظات سرگشتگی نائل می‌آید؛ لحظاتی که در آن‌ها متن‌ها ضـعف‌ها و کـاستی‌های خـود را بروز می‌دهند. به این ترتیب، دریدا گسیختگی‌های متون را می‌یابد و آن‌ها را به سوی تفاسیر جـدید می‌گشاید. او معتقد است که این مـتون و مـفاهیم واقعاً یکپارچه نیستند، بلکه حاوی تناقضات ذاتی، تقابل‌های ناآشکار و گزاره‌های متضاد هستند. وی مـی‌گوید هـر چیزی خـود-نـقض‌گر و خـود-تعویق‌گر است و از این رو، هیچ‌گاه به یک نتیجه‌ی واحد و به لحـاظ اجـتماعی مـوجه نـمی‌انـجامد؛ معنای غایی اگـر وجـود داشـته بـاشد هـماره در تعویق است. (نک: تفاوت / تفاوط).

میشل فوکو نیز مـانند بـارت و دریـدا پـا بـه عرصه‌ی مخاطره‌آمیزِ زبـان و کـنش‌های مـعنادارِ اجتماعی می‌نهد تا پی بـبرد کـه شـالوده‌ی دانـش چیست، چـه کسـی بـر آن سـلطه دارد، چگـونه رمــزگذاری مـی‌شود، و ایـدئولوژی در مـیان گفتمان‌ها و فعالیت‌های گـفتمانی در کـجا پـنهان می‌شود. (نک: گفتمان). نقش او و دیگرانـی کـه رابطه‌ی میان زبان و ایدئولوژیِ فرهنگی را بررسی می‌کنند، کشف تبارشناسی (ریشـه‌ها)، اهـداف و اصولِ یک فـرهنگ و نـامرکزسازی آن‌هـا است؛ اهداف و اصولی که در زبان آشیانه کرده‌اند. (نک: مرکز / نامرکز). چون «قدرت و میل» به گفتمان متکی هستند، راززداییِ آن‌ها دشوار است، امـا بـا پـذیرش دل‌بـخواهـی بـودنِ زبـان و هـمه‌ی قـراردادهـای اجـتماعی، تـا انـدازه‌ای مـی‌توان بر این دشواری‌ها فـائق آمـد. هـمه‌ی شـیوه‌های گفتمانی، ساختی فرهنگی دارند و در چارچـوب یک فـرهنگِ خـاص و دوره‌ی زمـانیِ مـعین، نـظام و سـامان یـافته‌انـد، و ارزش (اپـیستمه) و کارکردشان مشخص شده است. (نک: مـیل / فقدان).

اگرچه لاکان بیشتر به خاطر روی آوردن بـه فـروید مشـهور است تـا اظهاراتش در موردِ راززدایـی، امـا تـحلیل او از رشـد شـخصیت بـر مـفهومی از «خـود» اسـتوار است کـه بـر مـبنای تصاویرِ دیگران شکل گـرفته است. (نک: خود / دیگـری). مـوضع لاکـان ایـن است کـه درست همان‌طور که این تصاویر نیز مانند فرهنگ تـغییر می‌کنند، «خود» نیز تـغییر مـی‌کند. وقـتی کـودک وارد مرحله‌ی به‌اصـطلاح پسـاآینه‌ای مـی‌شود و تسـلیم قـانونِ پـدر مـی‌گردد (رمـزگان زبـانی و اجتماعی‌ای که یک فرهنگ مـعین را مـی‌سازند)، ضرورت سازگار شدن با شرایط و سـرمشق‌های دگرگون‌شونده را تشـخیص مـی‌دهد. (نک: نـام پدر). پس «خود» هماره بی‌ثبات است. از نـظر لاکان، مفهومِ «خودِ» یکپارچه‌ی استعلایی، یک اسطوره است: سـوژه خـود-پـاره است، و مـیان آرزوی کلیت (امر خیالی) و واقـعیتِ گسیختگی (امر نمادین) دو شقه شـده و درنتیجه، مانند سایر هنجارها و نهادهای فرهنگی دل‌بـخواهـی است. (نک: خیالی / نـمادین / واقـعی). امـا چـون فرهنگ به دیدگاهِ یک «خودِ» یکپارچه، منسجم و استعلایی مـتکی است، بـاید چـنین دیـدگاهی را اسطوره‌زدایی کرد.

پس اسـطوره‌ها هـمه‌ی سـویه‌های وجـود، از جمله زبان، مـفاهیم مـطرح دربـاره‌ی «خـود» و الگوها و نهادهای اجتماعی، را دربر مـی‌گیرند. از نـظر سـاختارگرایـان و پسـاساختارگرایـان، همه‌ی این‌ها را بـاید راززدایـی کـرد و نشـان داد

که دل‌بخواهی هستند و بر اساسِ شرایطِ خاصِ یک جامعه و در زمانی معین شکل گرفته‌اند. (نک: ساختارگرایی؛ پساساختارگرایی). اما برخی ناقدان، خودِ مفهومِ دل‌بخواهیِ بودن را نیز دل‌بخواهی می‌دانند. از نظر آن‌هایی که به ارزش‌های پایدار و ضرورتِ وحدت‌بخشیدن به مفاهیم فرهنگی اعتقاد دارند، نسبی‌نگری نهفته در فرآیندِ اسطوره‌زدایی نه جذاب است و نه پذیرفتنی.

← اسطوره؛ ایدئولوژی؛ گفتمان؛ گفتمان‌کاوی

Gordon E. Slethaug

اضطراب تأثیر (Anxiety of Influence)

اضطراب تأثیر نظریه‌ای است درباره‌ی تأثیر شاعرانه، که نخستین بار هَرولد بلوم آن را بیان کرد. بلوم نظریه‌ی خود را در چهار کتاب مهم اضطراب تأثیر: نظریه‌ای در بابِ شعر (۱۹۷۳)، نقشه‌ی بدخوانی (۱۹۷۵)، قبالا و نقد (۱۹۷۵)، و شعر و سرکوب (۱۹۷۶) شرح و بسط داد. این نظریه از آن پس، شالوده‌ی نظریِ نقدهای علمیِ او را فراهم آورد. گرچه بلوم مدیون بسیاری کسان است، اما در درجه‌ی اول، برای پی‌ریزیِ نظریه‌ای درباره‌ی تأثیرِ بارِ ظالمانه و فلج‌کننده‌ی گذشته بر نویسندگانِ متأخر یا «دیرآمده»، آراء فروید را به وام گرفت. اضطراب تأثیر با برجسته ساختنِ رقابت در مقابلِ همکاریِ ادبی، رویکرد جدید و ستیزه‌جویانه‌تری را نسبت به بینامتنیت عرضه می‌کند. از نظر بلوم، تأثیر ادبی نشان‌دهنده‌ی تعاملِ مهربانانه‌ی اکنون و گذشته نیست، بلکه نشان‌گرِ نبرد اودیپیِ شاعران متأخر برای چیره‌گشتن بر متقدمان یا ایجاد تغییر در آن‌هاست. «دیرآمدگان» می‌کوشند تا از طریق بدخوانیِ خلاق ــ نوعی بدخوانیِ تدافعی که از اضطراب‌زاییِ متقدمین می‌کاهد ــ فضایی را آماده کنند تا خود بتوانند در آن دست به آفرینش بزنند. مثلاً شعر والاس استیونس را باید نبردی مضطربانه در مقابل گنجینه‌ی پرهیبت امرسون و ویتمن خواند. بلوم معتقد است که استیونس اظهارات پیش‌گویانه‌ی آن‌ها را چنان قوی یافت که گرایش پیش‌گویانه‌ی خودِ وی ناگزیر بود به حوزه‌ی شعرِ خشک و پارسایانه کشیده شود.

اما نتیجه‌ی اضطراب تأثیر صرفاً بدخوانی‌های دل‌بخواهی و تصادفی نیست. الگوهای بدخوانی خلاق همواره مشخص‌اند. بلوم فهرستی نامتعارف از شش نوع دفاع یا «میزان بازنگرانه» تهیه کرده است. او معتقد است که بیشتر «شعرهای قوی» سه جایگزینیِ متوالیِ دیالکتیکی یا «گذرگاه شعری» را به اجرا می‌گذارند: نخست، شاعر در مقابلِ تأثیرِ شاعر متقدم عقب‌نشینی می‌کند؛ شاعران قوی از طریق «مجازهای جبرانی» به مقابله با «مجازهای تحدیدی» برمی‌خیزند. مثلاً «خمِش»، نوعی «انحراف» یا بدخوانیِ بازنگرانه است که مناسب هر نوع بدخوانیِ خلاق است؛ این مفهوم نشان‌گر مختل‌سازیِ آغازینِ بینشِ شاعر متقدم توسط شاعر جوان است. در تسه‌را، شاعر جوان می‌کوشد تا این تکه‌های درهم‌شکسته را «کامل کند» یا دوباره آن‌ها را به هم بچسباند. الوهیت‌زدایی باب دومین حرکت دیالکتیکی را می‌گشاید؛ این حرکت متضمن کوچک شمردن و تهی ساختنِ شاعر متقدم توسط شاعر جوان است. بلوم توضیح می‌دهد که «از میان بردنِ» قدرت شاعرِ متقدم «در درون خود»، خود را نیز از موضعِ او جدا می‌کند...» ([۱۸۴]، ص ۸۸). در فرآیندِ «اهریمنی‌سازی»، «پادوالاییِ» شاعر جوان در مقابلِ «والاییِ» شاعر متقدم قرار می‌گیرد. بعد از

گسترشِ والایانه‌ی اهریمنی‌سازی، «طلب» گذرگاه آخر را با حرکت دیگری که همانا انقباض یا محدودیت است، شروع می‌کند. طلب، مانند الوهیت‌زدایی، متضمنِ تزکیه‌ی شاعر متقدم است اما این کار را با کاستن از تأثیر او و نه انکارِ تمام‌عیارِ او انجام می‌دهد. دستِ آخر، شاعر متقدم دیگر سرکوب نمی‌شود، بلکه انگار که بازمی‌گردد؛ اما این بازآمدن، بازآمدنِ یک شاعر متقدم نیست، بلکه او در مقامِ «شاعرِ جوانِ شاعرِ جوان» بازمی‌گردد.

← بدخوانی خلاق؛ بینامتنیت

Paul Endo

افق انتظار (Horizon of Expectation)

افق انتظار (*Erwartungshorizont*) اصطلاحی است که هانس روبرت یاس، یکی از چهره‌های اصلیِ مکتب کنستانس، در نگره‌ی «زیبایی‌شناسیِ دریافت» (*Rezeotionsästhetik*) به کار گرفت. گرچه یاس باعث رواج این اصطلاح شد، اما این اصطلاح ابداع او نبود. پیش از یاس، هم کارل پوپرِ فیلسوف و هم کارل مانهایمِ جامعه‌شناس این اصطلاح را به کار برده بودند. همچنین، در آثار تاریخ‌نگارِ هنر، ارنست گومبریچ، نیز این اصطلاح به کار رفته بود. وی در کتاب هنر و توهم (۱۹۶۰)، تحت تأثیرِ پوپر، افق انتظار را مجموعه‌ای ذهنی تعریف کرده بود که تغییرات و انحرافات از هنجار را با حساسیتی اغراق‌آمیز ثبت می‌کند. نحوه‌ی کاربرد این اصطلاح توسط یاس، که شبیه نحوه‌ی استفاده‌ی گومبریچ از این اصطلاح است، از میراث پدیدارشناختی و هرمنوتیکی مشتق شده است؛ میراثی که درچارچوب آن، ادموند هوسرل، مارتین هایدگر و هانس گئورک گادامر از مفهوم «افق» کمک گرفته بودند. (نک: نقد پدیدارشناختی؛ هرمنوتیک). از نظر گادامر، که آموزگار یاس بود و مهم‌ترین نفوذ فکری را بر آثار اولیه‌ی او داشت، افق جزءِ اساسیِ یک موقعیتِ تفسیری است. افق بیانگر جایگاهی است که امکان دیدن را محدود می‌کند، و از موقعیت‌مندیِ ناگزیرِ ما در جهان نتیجه می‌شود. اما افق جایگاهی ثابت و ایستا نیست، بلکه موضع مدام تحول‌یابنده‌ای است که ما به آن‌جا حرکت می‌کنیم و این افق نیز با ما حرکت می‌کند. افق پیوند تنگاتنگی با پیش‌داوری‌های ما نسبت به موقعیت دارد، زیرا این پیش‌داوری‌ها افقی را بازنمایی می‌کنند که ورای آن را ما نمی‌توانیم ببینیم. درنهایت، گادامر فهم (*verstehen*) را به‌مثابه‌ی ادغامِ افقِ یک شخص در افقی دیگر تعریف می‌کند، خواه این دیگری یک متن باشد و خواه یک شخص. (نک: خود / دیگری).

یاس این اصطلاح را تقریباً به همین معنا و با تفاوتی جزئی به کار می‌برد. در آثار او، افق انتظار به نظامی بیناذهنی یا به ساختارِ انتظاراتی اشاره دارد که یک خواننده‌ی فرضی از متنی مفروض دارد. این افق هم برای کارِ تفسیرِ یک اثر ادبی اهمیتی اساسی دارد و هم برای ارزیابیِ آن. منتقد باید افق انتظار یک لحظه‌ی تاریخیِ معین را مشخص کند. این امر در موردِ متونِ نقیضه‌ای به سرعت عملی می‌شود؛ زیرا این متون اغلب افق خود را برجسته می‌کنند. (نک: نقیضه). اما در موردِ متون دیگر منتقد باید به مشخصه‌های درونیِ ژانر، تاریخ ادبیات و زبان اتکا داشته باشد. (نیز نک: نقد ژانر). به این نحو، هرگاه افق عینیت یابد، ارزش زیبایی‌شناختیِ یک اثر را می‌توان به تناسب فاصله‌ای که اثر از این افق دارد، اندازه‌گیری کرد. آثاری که از

محدوده‌ی انتظارات تخطی نمی‌کنند، ارزش زیبایی‌شناختیِ کمتری دارند؛ اما آن‌هایی که از این افق انتظار تخطی می‌کنند به لحاظِ زیبایی‌شناختی ارزش‌مندترند. یک شاخص خوب برای افقِ انتظار پاسخِ مخاطبان، نقد ادبی و دانش یک دوره‌ی مفروض است. (نیز نک: نقد خواننده‌محور؛ زیبایی‌شناسی).

آثار اخیر یاس به میزان وسیعی افق انتظار را به این دلیل که مانعی منفی در برابر نوآوری‌های اثر ادبی است، کنار گذاشته است. «افق انتظار» گرچه دیگر نقشی در زیبایی‌شناسیِ منفیّت ندارد، اما در آثاری که یاس در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ نوشته است همچنان به کار گرفته شده است و به نحو ثمربخشی برای تحلیل استنباطات گوناگون متون ادبی به کار رفته است. افق انتظار که هنوز هم ابزاری سودمند برای بررسی اثر در بافت تاریخی و تفسیر تاریخی است، دیگر تنها معیار موجود برای اندازه‌گیریِ ارزش زیبایی‌شناختی نیست.

← نظریه‌ی دریافت؛ نقد خواننده‌محور؛ خواننده

Robert C. Holub

افق ایدئولوژیک **(Ideological Horizon)**

افق ایدئولوژیک اصطلاحی است که نخستین بار پی‌یر ماشری در مقاله‌ی «لنین، ناقد تولستوی» به کار گرفت. (این مقاله بخشی است از کتاب او که در زبان انگلیسی با عنوان نظریه‌ای در باب تولید ادبی منتشر شده است). ماشری برای توصیف اشاره‌ی لنین به مفاهیم «آینه» و «بازتاب» در تحلیل خود از آثار تولستوی، از این اصطلاح استفاده کرد. نقد مارکسیستی عموماً به خاطر نظریه‌ی بازتابِ ساده‌لوحانه‌اش مورد حمله قرار گرفته است، نظریه‌ای که بنا بر آن، داستان آینه‌ی سرراست موقعیت تاریخیِ مادی است؛ اما ماشری می‌گوید که «لنین برای اشاره به یک مفهوم از این اصطلاح استفاده می‌کند و نه برای اشاره به یک تصویر». ماشری به این مفهوم چونان برداشتِ خاصی از تضاد می‌نگرد: «درست نیست که بگوییم تضادهای موجود در اثر بازتابِ تضادهای تاریخی‌اند، بلکه باید گفت که این تضادها پی‌آمد غیاب این بازتاب هستند». بنابراین، ناقد در پی بازنماییِ صاف و ساده‌ی تاریخ نیست، بلکه در جستجوی افق ایدئو-لوژیکی است که به ورطه‌ای اشاره دارد که «ایدئولوژی بر آن بنا شده است. ایدئولوژی مانند سیاره‌ای که به دورِ خورشیدی غایب در گردش است، از چیزی ساخته شده است که از آن سخن نمی‌گوید؛ ایدئولوژی وجود دارد به این دلیل که چیزهایی هست که نباید درباره‌شان حرف زد». پس افق ایدئولوژیک توصیفی است که منتقد از ایدئولوژی‌ای که متن را شکل می‌دهد اما هیچ‌گاه به طورِ کامل در آن ظاهر نمی‌شود، به دست می‌دهد. مثلاً می‌توان یک رمان اکتشافیِ کانادایی را که هیچ اشاره‌ای به مردم بومی نمی‌کند، در پرتوِ این غیاب بررسی کرد.

افق ایدئولوژیک گرچه مترادف مفهوم آلتوسریِ «معضل» نیست، اما از رهگذرِ تناقض، نقاب از چهره‌ی ایدئولوژی می‌پردازد.

← ایدئولوژی

Terry Goldie

اقتدار **(Authority)**

در نقد و نظریه‌ی انتقادیِ معاصر، اصطلاح «اقتدار» به سه شیوه‌ی مرتبط با یکدیگر به کار می‌رود. در رایج‌ترین قرائت، اقتدار به آن ویژگیِ متن ادبی اشاره دارد که متضمن ارزش متن در مقامِ معنایی معتبر است. در جهان سنت، هر

اثر از ارزشِ محسوسِ خود، روشن‌بینی و یا نیّتِ مؤلفِ خود کسب اقتدار می‌کرد و متعاقب آن شأن مرجعیت پیدا می‌کرد. پیش‌نیاز اعطای اقتدار، داوریِ مثبت نسبت به سازگاریِ بنیادیِ نویسنده با ارزش‌هایی بود که از سوی اعطاکننده درست تلقی می‌شد. درنتیجه، آثار مرجع همراه با تغییر اوضاع سیاسی و اجتماعی دستخوش تغییر شده‌اند. در سده‌های میانه چنین انگاشته می‌شد که کتاب مقدس نمونه‌ی نابِ متنِ بااقتدار است؛ چراکه آن را استنساخ بی‌میانجیِ معنای مؤلف اعظم قلمداد می‌کردند که اقتدار و حقیقتِ هر نوشته‌ی دیگری با میزان کلام او سنجیده می‌شود. این نوع فهم از اقتدار مبتنی است بر فرض وجود معنایی معیّن، قطعی و الاهی و نیز امکان کشف آن معنا. انحطاط این معرفت‌شناسیِ ذات‌باور و افول حقیقت مطلق به‌واسطه‌ی آشوب‌های سیاسی و مذهبیِ سده‌های ۱۵ و ۱۶، مقارن بود با به زیر سؤال رفتنِ سرشت اقتدار، و جستجوی منابع ارزش‌مند و معتبر فراتر از قلمروِ آیینِ مسیحیت در سده‌های میانه.

این جستجو در مقیاس وسیعی همچنان ادامه دارد و برنظریه‌پردازی‌های مدرن دربابِ سرشت اقتدار سایه افکنده است. نظریه‌پردازان ادبی که دیگر اطمینانی به وجود هسته‌ی ثابت حقیقت ندارند مفهوم اقتدار را کنار نگذاشته‌اند، بلکه آن را برمبنای عقایدِ خاصِ خود درباره‌ی منشأ معنای زبانی، از نو تعریف کرده‌اند. مثلاً نمایندگان مکتب نقد نو به‌طورِ حساب‌شده‌ای اقتدار را از مؤلف سلب می‌کنند و درعوض، آن را به متن می‌دهند. آن‌ها معتقدند که تنها حوزه‌ی مشروع در عرصه‌ی مطالعات ادبی، متن است و این متن معنای خود را برخواننده‌ی آزموده‌ای که فاصله‌ی مناسبی از متن دارد، آشکار می‌کند. از نظر ناقدان هرمنوتیکی که اساساً به سرشت تفسیر و انتقالِ سنّت یا سنّت‌ها توجه دارند (نک: هرمنوتیک)، اقتدار یا یکی از ویژگی‌های سنّت است که ذاتاً و کلاً در خودِ کنشِ شناخت تشخیص داده می‌شود (دیدگاه هانس گئورک گادامر) و یا فرآورده‌ی ذی‌نفع و خودمشروعیت‌بخشِ نظام‌های سلطه‌ی اجتماعی است (دیدگاه یورگن هابرماس). ناقدان مارکسیست و فمینیست نیز دیدگاهی مانند هابرماس دارند. آنان بر این باورند که اقتدار همواره باری ایدئولوژیک دارد و همیشه منافع گروهی خودگزیده را ترویج می‌کند و سلطه‌شان را تداوم می‌بخشد و درنتیجه، آگاهانه از نسبت دادنِ اقتدار به هر جزئی از فرآیند هرمنوتیکی خودداری می‌کنند. (نک: نقد مارکسیستی؛ نقد فمینیستی؛ ایدئولوژی). از نظر ناقدانی چون اریک دانلد هرش که بر ضرورت وجود معیاری عینی برای اعتبار تفسیر تأکید دارند و کلاً رهیافتی هرمنوتیکی در پیش‌گرفته‌اند، اقتدار به نیّت مؤلف بازمی‌گردد و وظیفه‌ی نقد کشفِ این نیّت است، بدون آن که موقعیت تاریخیِ ناقد و پیش‌داوری تفسیریِ او کمترین دخالتی در این کشف داشته باشد. درمقابل، هواداران نقد خواننده‌محور بر این باورند که اقتدار نهایتاً متکی بر خواننده است، خواننده‌ای که پیش‌داوریِ تحلیلیِ خود را بر دوش متن می‌گذارد. به زعم اینان، آن‌چه هرش می‌خواهد آن را کنار بزند، درواقع، عامل تعیین‌کننده‌ی معنای متن است. در آخر و شاید رادیکال‌تر از دیگران، ناقدانِ واساز قرار دارند. آن‌ها به نحو تناقض‌آمیزی ادعا می‌کنند که در متن یا در هر جای دیگری، اساساً اقتداری وجود ندارد و هر ترکیبی از حروف که ما برچسب «متن» به آن می‌زنیم

یا اصلاً هر تفسیری از متن، پیشاپیش خودویرانگر است، پیشاپیش از «دیگریِ» خاموشی سخن می‌گوید که ادعای خود درباب گفته‌ای بااقتدار را متزلزل می‌کند. (نک: واسازی؛ ویران‌سازی؛ خود / دیگری). در نظر همه‌ی این مکاتب و با وجود تفاوتی که در رویکرد آن‌ها به سرشت معنا وجود دارد، اقتدار موضوعی بسیار مهم شمرده می‌شود. (نیز نک: فرانقد).

مسئله‌ی دیگری که از این مقولات نظری سرچشمه می‌گیرد و با این موضوع ارتباط دارد، مسئله‌ی سرشتِ اقتدارِ تفسیری درچارچوب نهادِ نقد ادبی است. در این‌جا مسئله همانا تعیین میزان اقتداری است که یک آدمِ خبره (یک شخص مقتدر) می‌تواند ادعا کند در مطالعه‌ی ادبیات و به‌هنگام نوشتن درباره‌ی تفسیرِ متون یا آموزش آن در فضایی انتقادی ــ فضایی که در آن حتی درباره‌ی امکانِ تعیین معنا هم می‌توان چون و چرا کرد ــ دارد. در بستر تحولات اخیر در نظریه‌ی ارتباطِ کلامی، نظریه‌پردازان ادبی توجه خود را به ارزیابی مجدد فعالیت حرفه‌ای در نقد ادبی معطوف ساخته‌اند. (نک: ارتباط، نظریه‌ی).

اصطلاح اقتدار، در نقد ادبی (به‌عنوانِ چیزی متمایز از نظریه‌ی ادبی)، و در معنایی محدودتر، برای اشاره به منشأ قدرت در جوامعی به کار رفته است که در متون به تصویر کشیده شده‌اند. در این معنا، ناقد تأکید خود را بر روابط میان زور و فرمان‌برداری می‌گذارد تا به این وسیله، کنش‌های ستمگرانه‌ی افراد یا گروه‌های اجتماعی‌ای را که به نظر می‌رسد کنترل فضاهای گفتمانی، قراردادی و نهادیِ جوامعِ خود را در دست دارند، به نمایش بگذارد. با اندکی تسامح می‌توان گفت که اقتدار در این معنا، مترادف قدرت است.

→ مؤلف؛ خواننده

Marta Straznicky

انضمامی‌سازی (Concretization)

انضمامی‌سازی اصطلاحی است که نخستین بار رومن اینگاردن آن را به کار برد. این اصطلاح به عملی اشاره دارد که در جریان خواندن صورت می‌گیرد و به‌واسطه‌ی آن، متن شکل می‌گیرد و این، خود، منجر بدان می‌شود که خواننده به تجربه‌ای معنادار از متن دست یابد. معنای ضمنیِ این گفته آن است که اثر ادبی به‌مثابه‌ی یک رمزگانِ نوشتاری، وجودی مجازی دارد و تنها هنگامی واقعیت می‌یابد که خوانده شود و به‌نحو خلاقانه‌ای تحقق پیدا کند یا به بیان دیگر، انضمامی شود.

مهم‌ترین منتقدی که مفهوم انضمامی‌سازی را شرح و بسط داده ولفگانگ آیزر است که در کتاب‌های خواننده‌ی ضمنی (۱۹۷۲) و کنش خواندن (۱۹۷۶) آن را مطرح کرده است. آیزر تحلیل جامعی در موردِ انضمامی‌سازیِ متنِ بالقوه در جریان کنش خواندن به دست می‌دهد. او مفاهیم مهمی را در اختیار نقد ادبی گذاشت: مفاهیمی از جمله نانوشته‌ها یا خلأهای متن (موقعیت‌های درونی‌ای که انضمامی‌سازیِ آن‌ها مستلزم مشارکت خواننده است) و ساختمان منسجم (انسجام بنیادینی که خواننده باید برای پیشبرد خوانش به متن بدهد).

انضمامی‌سازی همچنین پیوندهایی با اصطلاح «آرایش» پل ریکور دارد (نک: منبع [۱۳۰۰]، جلد اول)، اما این اصطلاحِ اخیر یک جزءِ تاریخی و اجتماعی قوی را نیز به آن اضافه می‌کند.

این اصطلاح گاه به معنای «تحقق یافتن» به کار می‌رود، اما نکته‌ی مهم این است که «انضمامی‌سازی» عمیقاً بر فعلیت بخشیدن به آن‌چه تنها موجودیتی بالقوه دارد نیز دلالت می‌کند. (نیز نک: نقد خواننده‌محور؛ نظریه‌ی دریافت).

← عدم تعیّن

Mario J. Valdés

ایدئولوژی (Ideology)

اصطلاح ایدئولوژی گرچه در نقد ادبی و نقد فرهنگیِ جدید به فراوانی به کار می‌رود، اما هم در حوزه‌ی نقد و هم در قلمروِ علوم اجتماعی، وضعیتی حساس و بی‌ثبات دارد؛ به طوری که حتی برخی از ناقدان از جمله ریموند ویلیامز سودمندی این اصطلاح را زیر سؤال برده‌اند ([۱۶۲۱]، ص ۷۱). این اصطلاح عملاً با «اسطوره‌های» ژرژ سورل، «مشتقاتِ» (نظام‌های ذهنیِ توجیهی) ویلفردو پاره‌تو، «عقلانی‌سازیِ» زیگموند فروید، «هژمونیِ» آنتونیو گرامشی، و «اسطوره‌های» رولان بارت تقریباً هم‌معنا است. (نک: اسطوره؛ هژمونی).

ناقدانی که به نقد ایدئولوژیکی می‌پردازند معمولاً با ارجاع به مسائل مربوط به قدرت سیاسی، جنسیت و طبقه، درباره‌ی متون حرف می‌زنند. (نک: متن). آن‌ها چنین می‌انگارند که هر متنی تاحدی، ایدئولوژی‌های برترِ جامعه‌ی خود را بازتاب می‌دهد یا آن‌ها را در خود می‌گنجاند. آنان ایدئولوژی را یا به صورت توصیفی، و هم‌چون پدیده‌ای تعریف می‌کنند که به طورِ آشکار یا نهان حاویِ نگرش‌ها، ارزش‌ها، مفروضات و اندیشه‌ها است، و یا این که اغلب تعریفِ خود را با داوری همراه می‌کنند و می‌گویند که ایدئولوژی ابزارِ پنهانِ ستم و استثمار اجتماعی است، زیرا «مفاهیم و مقوله‌هایی را عرضه می‌دارد که کل واقعیت را به سودِ قدرتِ برترِ جامعه تحریف می‌کنند» ([۱۳۵۸]، ص ۱۲۳). در این بافتِ دوم، ایدئولوژی یکی از ابزارها، و شاید برجسته‌ترین ابزاری است که جامعه به‌واسطه‌ی آن، وضعیتِ اقتصادی و سیاسیِ خود را حفظ می‌کند. از آن‌جاکه ایدئولوژی را معمولاً پدیده‌ای می‌دانند که روابط قدرت درون جامعه را در هاله‌ای از ابهام می‌پیچد یا آن را تغییر شکل می‌دهد و یا پنهانش می‌دارد، خوانش ایدئولوژیکیِ متن، درواقع، نوعی مبارزه است؛ مبارزه‌ای مبتنی بر آشکارسازیِ افتادگی‌ها، حذف‌ها و تحریف‌ها. (نک: اسطوره‌زدایی).

این اصطلاح نخستین بار در کتاب عناصر ایدئولوژی (۱۸۰۱-۱۸۰۵) نوشته‌ی آنتوان دوستوت دو تراسی برای اشاره به علم جدیدی درباب اندیشه‌ها (idea-logy: اندیشه‌شناسی) به کار رفت که مشتمل بود بر بررسیِ عقلانیِ منابعِ اندیشه‌ها به منظور متمایز کردن دانش از عقیده، و جدا کردن علم از پیش‌داوری‌های متافیزیکی و مذهبی.

اما آن‌چه تأثیر بسیاری بر متفکران معاصر، اعم از مارکسیست و غیرِمارکسیست، گذاشت مجموعه‌ی تعاریفی بود که کارل مارکس و فریدریش انگلس (به‌ویژه در ایدئولوژی آلمانی، ۱۸۴۵-۱۸۴۶، و در نامه‌ی انگلس به فرانتس مرینگ در تاریخ ۱۴ جولای ۱۸۹۳) از این اصطلاح به دست دادند. (نک: نقد مارکسیستی). مارکس و انگلس این اصطلاح را به طورِ تحقیرآمیزی برای اشاره به موارد زیر به کار می‌بردند: (۱) ایدئالیسم هگلی‌های جوان، که چون خاستگاهِ مادی و عوامل تعیین‌کننده‌ی

اندیشه‌هاشان را نادیده می‌گرفتند، خصلتی ایدئولوژیک داشت؛ (۲) هر مجموعه‌ای از نگرش‌ها و اندیشه‌هایی که سرشت واقعیِ روابط اجتماعی را کتمان می‌کردند و درنتیجه، به توجیه و ماندگار کردنِ سلطه‌ی اجتماعیِ ستمگرانه‌ی یک طبقه بر طبقات دیگر یاری می‌رساندند؛ و (۳) آن‌چه انگلس «آگاهی کاذب» می‌نامید و عبارت است از هر فرآیند فکری‌ای که باعث می‌شود «نیروهای محرکه‌ی واقعی‌ای که اندیشه‌های یک متفکر را به سویی سوق می‌دهند، بر او ناشناخته بمانند» (نامه‌ی انگلس به مرینگ). در معنای مارکسیستی، ایدئولوژی واجد بار معناییِ منفی است و غالباً برچسبی است که به اندیشه‌های دیگر زده می‌شود.

این اصطلاح، به نحوی عام‌تر و در معنایی به لحاظ ارزشی خنثا، برای اشاره به هر نظامی از هنجارها و باورها به کار می‌رود که «نگرش‌های اجتماعی و سیاسیِ یک گروه، طبقه‌ی اجتماعی، یا جامعه را به‌عنوانِ یک کل هدایت می‌کند» ([۱۱۹۹]، ص ۳۷۷). در این معنا، می‌توان از ایدئولوژی فمینیستی یا ایدئولوژی طبقه‌ی کارگر یا ایدئولوژی آمریکایی سخن گفت. همچنین جا دارد از یک کاربرد دیگرِ این واژه نیز یاد کنیم که امروزه رواج اندکی دارد و «ایدئولوژی را با سپهر اندیشه‌ها به طورِ کلی یکسان می‌گیرد» (ص ۳۷۸).

اما گزافه نیست اگر بگوییم آخرین نقدهای مربوط به ایدئولوژی، از اظهار نظرهای جسته و گریخته‌ی مارکس و انگلس درباره‌ی این موضوع الهام گرفته‌اند. با این حال، نقدِ بسیاری از ناقدان غیر مارکسیست (مثل لیونل تریلینگ، رولان بارت، و بسیاری از فمینیست‌های معاصر مانند ساندرا گیلبرت و مری یاکوبس) منعکس‌کننده‌ی نوعی «هرمنوتیکِ ظنّ» (اصطلاحِ پل ریکور) است که نمی‌توان آن را از دیدگاه مارکسیستیِ کلاسیک درباره‌ی ایدئولوژی به مثابه‌ی «ارزش‌ها، اندیشه‌ها و تصاویری که افراد را به نقشِ اجتماعی‌شان گره می‌زند و به این ترتیب، آن‌ها را از دست یافتن به دانشی حقیقی از جامعه به‌عنوانِ یک کل بازمی‌دارد» تفکیک کرد ([۴۰۹]، ص ۱۷). (نک: نقد فمینیستی؛ هرمنوتیک).

در حالی که ناقدانِ دل‌مشغول به ایدئولوژی و ادبیات معتقدند که ادبیات لزوماً پدیده‌ای ایدئولوژیک است، اما به دلیل آن که به زعم آنان ادبیات هم مُهرِ ایدئولوژی را بر خود دارد و هم از آن فراتر می‌رود، تمایل دارند که جایگاهِ معرفت‌شناختیِ ممتازی برای آن قائل شوند. با این حال، به استثنای تری ایگلتون و فردریک جیمسون ــ که هر دو به شدت تحت تأثیر فیلسوف مارکسیست فرانسوی، لویی آلتوسر، هستند ــ ناقدان انگشت‌شماری به بنیانِ نظریِ اندیشه‌های خود اشاره کرده‌اند. آلتوسر با بسط آراءِ مارکس، ایدئولوژی را «کنشی اجتماعی» می‌انگارد که به پنهان داشتنِ سرشتِ حقیقیِ واقعیتِ اجتماعی ــ اقتصادی و سیاسی ــ یاری می‌رساند: ایدئولوژی «نوعی نظام بازنمایی است ــ متشکل از اندیشه‌ها، مفاهیم، اسطوره‌ها، یا انگاره‌ها ــ که در آن، مردم روابط خیالیِ خود را در شرایط واقعیِ وجود می‌زیند» ([۲۴]، ص ۱۶۲). از نظر آلتوسر، هنر ریشه در ایدئولوژی دارد اما امری صرفاً ایدئولوژیک نیست، زیرا اشکالِ زیبایی‌شناختی و ابزارهای آن، به‌نوعی، از ایدئولوژی فاصله می‌گیرند و نیز منظری بر آن می‌گشایند. آن‌جا که علم «معرفت» به واقعیت را به دست می‌دهد، هنر «اشاره‌ای ضمنی» به آن می‌کند (ص ۲۰۴).

بنابراین، از نظر آلتوسر و پیروان او، هنر ایدئولوژی را به صورت غیرِ ایدئولوژیک می‌نمایاند. وظیفه‌ی ناقد به دست دادن خوانشی «ردیابانه» است؛ خوانشی که کار خود را از سطح متن آغاز می‌کند و می‌کوشد با یافتن خلأها و تناقضات آن، «معضل» متن را (پیکره‌ی مفاهیمی که طیف گفتنی‌ها را محدود می‌کنند) مشخص کند. چنین خوانشی از این جهت مهم است که نشان می‌دهد چگونه ایدئولوژی به ساختنِ («قالب‌ریزیِ») فرد به‌مثابه‌ی یک فاعلِ اجتماعی کمک می‌کند؛ فاعلی که می‌خواهد دیدگاه خاصی را درباره‌ی این که چه چیزی وجود دارد، چه چیزی خوب است، و چه چیزی ممکن است، بپذیرد ([۱۴۸۶]، ص ۱۶). (نک: معضل).

در نقد جیمسون، چنین تحلیلی حُکمِ درآمدی بر خلق جامعه‌ای عادلانه‌تر را دارد. جیمسون با این‌که دِین فراوانی به تاریخ و آگاهی طبقاتیِ گئورک لوکاچ (۱۹۲۳) و آثار تئودور آدورنو و سایر متفکران مکتب فرانکفورت دارد، اما از تفاسیر بدبینانه‌ی آنان درباب نقش همدستانه‌ی ایدئولوژی در جامعه و هنر بورژوایی فراتر می‌رود و می‌گوید: «عملِ مارکسیستیِ تحلیلِ ایدئولوژیک در معنای واقعیِ آن» باید به بررسی محرک‌های خیالی درچارچوب متون ایدئولوژیکی و فرهنگی بپردازد ([۸۱۴]، ص ۲۹۶). در میان ناقدان ایدئولوژی، تنها جیمسون بر وجود یک ساحت خیالی در آن پافشاری می‌کند.

این پرسش که چگونه روشنفکر یا ناقد، با هر باور سیاسی، قادر است از آگاهیِ ایدئولوژیک (آن‌چه انگلس، و نه مارکس، آن را «آگاهی کاذب» نامید) بگریزد، مسئله‌ای نظری است که غالباً در نقد فرهنگی، کمتر از علوم اجتماعی پذیرفته شده است. به بیان دیگر، باید پرسید که ناقد چگونه می‌تواند از دیدگاهی فارغ از ایدئولوژی، به مشاهده‌ی گفتمان‌ها و کنش‌های اجتماعیِ، به‌لحاظِ ایدئولوژیک، نشان‌دار بنشیند و بگوید که آن‌ها پدیده‌هایی ایدئولوژیک هستند؟ (نک: گفتمان). اگر ایدئولوژی به‌قدری فراگیر باشد که برخی از ناقدان می‌پندارند، چگونه کسی می‌تواند بیرون از آن بایستد و اجازه ندهد که سایر ناقدانی که او آن‌ها را افرادی ایدئولوژیک می‌داند، به او بگویند «خودت ایدئولوژیک هستی»؟ ناقدان مارکسیستی چون ایگلتون و جیمسون اعتقاد دارند که مارکسیسم نسبت به سایر رهیافت‌های انتقادی، «صادق‌تر» و کمتر ایدئولوژیک است، و آن رهیافت‌ها را «در خود می‌گنجاند» ([۸۱۴]، ص ۱۰).

ناقدان غیرِ مارکسیست و غیرِ واسازِ ایدئولوژی از درگیر شدن با این مسئله پرهیز می‌کنند. (نک: واسازی). هرگاه که آن‌ها ناگزیر از رویارویی با این مسئله می‌شوند، بحث‌شان احتمالاً به بحثی شباهت پیدا می‌کند که در موردِ نظرِ کارل مانهایم که امروزه دیگر از اعتبار افتاده است، درگرفت. مانهایم معتقد بود که روشنفکران از آن‌جاکه یک قشر بی‌طبقه هستند، می‌توانند به دانشی بی‌طرفانه و غیرِ ایدئولوژیک دست پیدا کنند (نک: منبع [۱۰۵۳]).

شایان توجه است که نویسندگانی نظیر تراسی، مارکس، مانهایم، دانیل بل، آدورنو، هابرماس و جیمسون که تفاوت‌های بسیاری با یکدیگر دارند، همگی درباره‌ی امکان پایان ایدئولوژی گمانه‌زنی کرده‌اند. مثلاً از نظر فمینیست‌ها و مارکسیست‌ها، ایدئولوژی هنگامی به پایان می‌رسد که نقد ایدئولوژیکی کار خود را انجام داده باشد.

در نشانه‌شناسی، این فرض به مباحثه‌ای انجامیده است که در یک سوی آن کسانی نظیر رولان بارت و اومبرتو اکو قرار دارند که معتقدند نشانه‌شناسیِ کارَبسته (یا مطالعات مربوط به نشانه‌شناسیِ متن) می‌تواند با بررسیِ نظام‌های نشانه‌ای‌ای که ناقل ایدئولوژی هستند، آن‌ها را از پرده‌ی ابهام در آورد، و در سوی دیگر کسانی قرار دارند که از دیدگاهی فرانشانه‌شناختی یا نظری، بر این باورند که گریز از بند ایدئولوژی ممکن نیست. (نیز نک: نشانه؛ فرانقد).

→ نقد مارکسیستی؛ دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت؛ اسطوره؛ زبان‌شناسی انتقادی

Sam Solecki

ایدئولوژی‌بُن (Ideologeme)

به کوچک‌ترین واحد قابل درکِ ایدئولوژی، ایدئولوژی‌بُن گفته می‌شود. این اصطلاح به‌سیاق اصطلاحاتی نظیر معنابُن، اسطوره‌بُن، و بازی‌بُن ساخته شده است که به ترتیب، کوچک‌ترین واحدهای معنا، اسطوره، و بازی هستند. فهم ایدئولوژی‌بُن تابعی است از فهم خودِ ایدئولوژی.

یکی از جامع‌ترین و ژرف‌ترین تحلیل‌ها در این مورد در کتاب ناخودآگاهِ سیاسی (۱۹۸۱) نوشته‌ی فردریک جیمسون آمده است. جیمسون ایدئولوژی‌بن را هم‌تافتِ مفهومی و معنایی‌ای می‌داند که به صورت تاریخی شکل گرفته و می‌تواند به شیوه‌های متنوعی و به صورت یک «نظام ارزشی»، یک «مفهوم فلسفی» یا به صورت یک سرروایت، یک فانتزیِ روایی خصوصی یا جمعی تصویر شود ([۸۱۴]، ص ۱۱۵). از نظر جیمسون، ایدئولوژی‌بن‌ها «حد نهاییِ ماده‌ی خامِ» تولیدات فرهنگی هستند و تحلیل ایدئولوژیکی می‌کوشد که تولیدات فرهنگی را هم‌چون «دگرگونی‌های بغرنج و پیچیده‌ای که بر... ایدئولوژی‌بنِ مورد بحث اعمال می‌شوند» بفهمد (ص ۸۷). «ذات»، «روح» یا «جهان‌نگریِ» متن را می‌توان همچون ایدئولوژی‌بُنی فهمید که در نهایت، در مبارزه‌ی طبقاتی مستتر است. جیمسون در کتاب ناخودآگاه سیاسی می‌کوشد تا افق طبقاتی‌ای را که در برخی از متون حولِ محورِ ایدئولوژی‌بُن‌هایی مانند مفهوم ویکتوریاییِ «رنجش» سامان می‌گیرد، بازنویسی یا احیا کند.

به نظر جیمسون، «رنجش» راهی بود برای «توصیفِ» پدیده‌های مربوط به انقلاب در اروپا، از طریق نسبت دادنِ آن به احساسِ غبطه‌ی «"روانی" و غیرِمادیِ ندارها نسبت به داراها» (ص ۲۰۱). بر طبق این مفهوم، کسانی که مقاومت در برابر نظمِ مسلطِ اجتماعی را برانگیخته‌اند، این کار را نه بر اساسِ یک تحلیل سیاسیِ موجه، بلکه بر اساسِ «نارضایتیِ شخصی» صورت داده‌اند؛ آنان همواره «نویسندگان و شاعرانی ناکام، فلاسفه‌ای بی‌استعداد، روزنامه‌نگارانی کج‌خلق، و انواع و اقسام شکست‌خوردگان» بوده‌اند (ص ۲۰۲). در ادبیات، «رنجش» عمدتاً به قالب شخصیت‌هایی درآمده است که گرایشات انقلابی‌شان به‌منزله‌ی نشانه‌های عدم تعادلِ روانی تعبیر شده است.

در داستان معاصر، بن‌مایه‌ی «رنجش» را هنوز می‌توان در مثلاً رمان‌های رابرتسون دیویس مشاهده کرد. این رمان‌ها، رمان‌هایی با چندین شخصیت فرعی هستند که می‌توان آن‌ها را «دلقک‌های» چپ یا فمینیست نامید. این شخصیت‌ها فعالیت یا نقد اجتماعیِ طبقه‌ی ممتاز را با نادانی، فرومایگیِ شخصیت، کینه‌ی شخصی

و/یا آشفتگی روانی پیوند می‌زنند. رابطه‌ی نقدهایی که بر نظم موجود می‌شود با چنین افرادِ وقیحی خودِ نقد را بی‌اعتبار می‌کند. پس به شخصیت‌های «دلقک» می‌توان به چشم نشانه‌هایی نگریست که رمان‌های دیویس را در قالب یک ایدئولوژیِ گسترده‌تر جای می‌دهند؛ در این معنا، این شخصیت‌ها به همراه مفهوم «رنجش» که رمان‌های دیویس بیانگرِ آنند، در مقامِ ایدئولوژی‌بن عمل می‌کنند. (نک: نشانه).

توصیفی که جیمسون از ایدئولوژی‌بن به دست می‌دهد با توصیف نشانه‌ایِ رابطه‌ی میان نشانه و نظام نشانه‌ای ــ که تولید معنا می‌کند ــ سازگار است. (نک: دال / مدلول / دلالت). در نشانه‌شناسی، یک عنصرِ معنایی نه به‌واسطه‌ی توان درونیِ خود، بلکه به‌واسطه‌ی شبکه‌ای از تقابل‌هایی عمل می‌کند که آن را از سایر عناصر متمایز و به آن‌ها مربوط‌شان می‌کنند. ایدئولوژی‌بُن نیز در مقامِ یک نشانه، از رهگذرِ تفاوت تولید می‌شود. «نظام‌های ارزشیِ» منفرد، «مفاهیم فلسفی» و «کلان‌روایت‌ها» فقط در تقابل و در نسبتِ با نظام‌ها، مفاهیم و کلان‌روایت‌ها بارِ دلالتی به خود می‌گیرند. افزون‌بر این، یک ایدئولوژی‌بُنِ واحد می‌تواند بسته به نظامِ ایدئولوژیکیِ جامع‌تری که این ایدئولوژی‌بن در چارچوب آن تولید می‌شود، تأثیرات اساساً متفاوتی داشته باشد. جیمسون با تأکید بر منش «مکالمه‌ایِ» ایدئولوژی‌بن ــ اصطلاحی که او از میخاییل باختین وام می‌گیرد ــ در این وضع بغرنج به استفاده از امکانات سیاسی روی می‌آورد. از نظر جیمسون، «شکلِ هنجاری امر مکالمه‌ای اساساً شکلی مبتنی بر «تخاصم» است» (ص ۸۴). پس ایدئولوژی‌ـ بن‌ها، مانند متونِ منفرد یا کلاً مانند پدیده‌های فرهنگی، جایگاه‌هایی هستند که گفتمان‌های متضاد (به ویژه گفتمان‌های طبقاتی) برای استقرار در آن با یکدیگر مبارزه می‌کنند. (نک: متن؛ گفتمان؛ نقد مکالمه‌ای).

ناقدان گروه «تل‌کل» اصطلاح ایدئولوژی‌بن را در معنایی مرتبط با معنای بالا به کار بردند. ژولیا کریستوا در مقاله‌ی «مسائل مربوط به سازمان‌دهیِ متن»، بر رابطه‌ی تنگاتنگ میان ایدئولوژی‌بن و بینامتنیّت تأکید می‌کند: «ما کارکرد مشترکی را که در فضای بینامتنی، یک ساختار انضمامی (مانند یک رمان) را به ساختارهای دیگر (مانند گفتمان علمی) پیوند می‌زند ایدئولوژی‌بُن می‌نامیم» ([۱۴۸۱]، ص ۳۱۲). کریستوا در کتاب متن رمان (۱۹۷۰)، ایدئولوژی‌بن را از سویی، همچون یک کارکرد سازمان‌دهنده در درون متن توصیف می‌کند و از سوی دیگر، آن را کارکردی می‌داند که بر دلالت‌های ضمنیِ متن در یک متنِ وسیع‌ترِ اجتماعی و تاریخی اشاره دارد. ایدئولوژی‌بن همچون کارکردی سامان‌بخش، در سطوح گوناگونِ ساختار متحقق می‌شود؛ ایدئولوژی‌بن یک هسته‌ی درون‌مایه‌ای یا مفهومی است که تغییراتِ ناشی از گفت‌کردهای متن را می‌توان بر محورِ آن، به‌عنوانِ یک کل درک کرد ([۹۰۰]، ص ۱۲). (نک: گفت‌کرد / گفته). درعین‌حال، ایدئولوژی‌بن مختصات اجتماعی و تاریخیِ متن را نشان می‌دهد؛ این مختصات همانا اشارات متن به سامانِ غیرِ شخصیِ سایر متون است که «بینامتن» نامیده می‌شود (ص ۱۲، ۱۰۲).

← ایدئولوژی؛ متن؛ بینامتنیّت

Jamie Dopp

ایزوتوپی (Isotopy)

ایـــزوتوپی «مـجموعه‌ای از مـقولات مـعناییِ مبتنی بر حشو است که خوانش یکدستِ روایت را امکـــان‌پذیر مـی‌کنند» (گـرماس) ([۶۲۶]، ص ۱۸۸). ایزوتوپی بر «استمرار بنیانی پایگانی و مـقوله‌ای» ([۶۲۴]، ص ۹۶) مـبتنی است کـه می‌توان آن را در هر متنِ معینی یافت.

ایـزوتوپی یکـی از اصـول انسـجام متن، و درعین‌حال، مجموعه‌ای از مشخصاتی است کـه در هر متنی یافت می‌شود. درنتیجه، بـرای تـبیین این واقعیت که هر پیامِ مشخصی همواره به‌عنوانِ یک کلِّ معنایی فهمیده می‌شود، و نیز برای توضیح این نکته که خواننده برای مقابله با ابهامات متن، می‌کوشد با اختیار کردن دیدگاهی روشن و بدون ابهام، آن‌ها را حل کند، ایزوتوپی اهـمیتی حیاتی دارد. این جستجو به‌ویژه در موردِ لطیفه و جناس، که «لذت ذهنیِ حاصل از آن‌ها در کشف دو نوع ایزوتوپیِ متفاوت در یک روایتِ هـمگن، نهفته است»، آشکارا مشاهده می‌شود (ص ۷۱).

تعریفِ این‌گونه‌ی ایزوتوپی، آشکارا، تعریفی معنایی است، تعریفی است که در موردِ محتوا (در مقابلِ «لفظ») به کار بسته می‌شود و با مفاهیم معنا و انسجام پیوند دارد. اما تعریف دیگری هم وجود دارد که فرانسوا راستی‌یه ارائه داده است، و بنا بـر آن، ایزوتوپی پدیده‌ی کلان‌تری است که از «تکرار یک واحـد زبـانی» نـتیجه مـی‌شود (ص ۸۲). در چارچوب این تعریف، ایزوتوپی انواع گوناگونی دارد: آوایـــی، هـم‌وندی، سـبکی، رتـوریکی، گفت‌کردی، نحوی و غیره. برخی از پژوهش‌گران بـرای آن کـه از آشـفتگی اجـتناب کـنند صـفتِ «معنایی» را هم به ایزوتوپی می‌افزایند تا اشاره‌ی آنـان بـه «ایـزوتوپی» در ایـن مـعنای مـحدود مشخص شود.

گرماس و کورته مـی‌نویسند کـه «بـه‌لحـاظ نظری،... مانعی ندارد که ما مفهوم ایزوتوپی را که تاکنون در سطح محتوا به کـار مـی‌رفت و در آن سطح محدود شده بود، در سطح لفظ نیز به کـار ببریم» (ص ۱۹۹). اما در عمل، توجه آنان نیز بـه سطح محتوا (سطحی که به گفته‌ی لویی یلمزلف، زبـان‌شناس دانـمارکی، خـود، تـرکیبی است از صورت و جوهر) متمرکز می‌شود. آن‌ها تـمایزی قائل می‌شوند میان «ایزوتوپیِ دستوری» (کـه از مقولات تکرارشـونده‌ای چـون جـنس و شـمار تشکیل می‌شود) و «ایزوتوپیِ معنایی». پیوند این دو سطح از طریق «ایـزوتوپیِ کـنشی» صـورت مـی‌گیرد. تـمایز دیگـر، تـمایزی است مـیان «ایزوتوپیِ مجازی» (که در سـطح زبَـرینِ کـلام واقع شده است) و «ایزوتوپیِ درون‌مایه‌ای» (که در سطح زیرینِ آن جای دارد و مـمکن است در انواع متعدد کلام ظاهر شود). این تمایز ساخته و پـرداخـته‌ی کـورته است (۱۹۸۱) و در تـحلیل روایت مـفید افـتاده است. (نک: درون‌مـایه؛ درونه‌گیری؛ گفتمان).

با این حال، معنای این مفهوم هنوز جا نیفتاده است و از زمان انتشار کتاب نشانه‌شناسی: فرهنگِ تحلیلیِ نظریه‌ی زبانِ گرماس و کورته (۱۹۷۹)، بـحث‌های زیـادی دربـاره‌ی آن درگـرفته است. ازجمله‌ی ایـن بـحث‌ها ایـن است کـه آیـا مـثلاً ایزوتوپی پدیده‌ای هم‌نشینی است یـا جـانشینی. پی‌یر لورا ازجمله صاحب‌نظرانی است که معتقد است ایـزوتوپی پـدیده‌ای جـانشینی است، امـا درمقابل، فرانسوا کورته دیدگاهی عکس آن دارد. امـا بـه هـر حـال، ایـن دو نـویسنده، هـمراه بـا نـویسندگان بسـیار دیگـر، بر سـر تـعریف ایـزوتوپی، نـه بـه‌عـنوانِ تکـرار مـقوله‌بُن‌ها یـا مقوله‌های معنابُنی، بلکه به‌عنوانِ تکرارِ هـرگـونه

معنابُنِ خاص توافق دارند. (نک: معنابُن).

در مقاله‌ی ادریانز می‌توان نمایی از این مفهومِ به‌غایت غنی در نسبت با دستور زبان روایت را یافت. مفهوم ایزوتوپی به رغم «گریزپاییِ طبیعیِ» آن (تعبیری از کربرا-اورکیونی) و آشفتگیِ اصطلاح‌شناختی‌ای که دامن‌گیر آن شده است، به سرعت به مفهومی اساسی در نشانه‌شناسی بدل شد. این مفهوم در قالب تمایز میان ایزوتوپیِ کنش و ایزوتوپیِ بازنمایی، در تحلیل آثار نمایشی نیز سودمند بوده است (پاتریس پاوی: [۱۲۳۷]).

← روایت‌شناسی؛ معنابن

Christian Vandendorpe

بازی (Play)

در سال‌های اخیر کتاب‌ها و مقالات متعددی منتشر شده‌اند که بازی را نه تنها نوعی «گفتمان نظری» دانسته‌اند، بلکه چنان‌که میهایی اسپاریوسو گفته است، آن را «تحقیقی علمی نیز شمرده‌اند که قلمروِ آن در این سده به تدریج ... حوزه‌های زیست‌شناسی، رفتارشناسی، جانورشناسی، مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، آموزش، اقتصاد، علوم سیاسی، علم نوین جنگ، سیبرنتیک، آمار، فیزیک، ریاضیات و فلسفه‌ی علم را فرا می‌گیرد» ([۱۴۲۶]، ص ۱). (نک: گفتمان). البته بازی مفهوم تازه‌ای نیست، اما این مطالعات گرایشِ روبه‌رشدی را در دویست سال اخیر شکل داده‌اند که بازی را در اَعمال و افکار انسان بالغ بسیار مؤثر می‌داند.

با آن‌که دامنه‌ی معانی و کاربردهای واژه‌ی «بازی» نامحدود نیست، اما فهرستی که اسپاریوسو از آن به دست می‌دهد، نشان‌گرِ میزان کاربرد این مفهوم در نظریه‌ی ادبی است و درعین حال، پا را از آن فراتر می‌گذارد. به طورِ خلاصه می‌توان گفت که اگرچه «بازی» در مقامِ یک واژه، معنایی ساده و روشن دارد، اما تعریف و کارکرد محسوس آن به دوره‌ی تاریخیِ مورد بحث و نیز به نویسنده و حوزه‌ی مورد بررسی بستگی دارد.

پیشینه‌ی تاریخی

دیدگاه‌های اولیه در مورد بازی نزد بزرگسالان شامل مسابقات ورزشی، پیکارها و نبرد نیروهای طبیعی با نیروهای آسمانی می‌شد. متفکران پیشاسقراطی مانند هراکلیتوس، مفهوم بازی را بر پایه‌ی رقابت انسان با نیروهای آسمانی («اگون» و «اتلون»)، «نبرد میان نیروهای غیربشری» («اریس» و «پلموس»)، و رقابت‌های عقلانی‌ای که نشان‌دهنده‌ی «اراده‌ی خودسرانه‌ی خدایانی بود که آدمیان باید به آن‌ها تن می‌دادند»، تدوین کردند ([۱۴۲۶]، ص ۱۵۴). اما افلاطون و ارسطو از چشم‌اندازی فردگرایانه‌تر به بازی نگریستند و آن را شامل کنش‌گری، تقلید، بازیِ نقش و سرگرمی کودکانه می‌دانستند. در فایدروس، افلاطون با دیدی منفی، بازی («پایدیا») را با مسابقه («لودوس») مقایسه می‌کند. از نظر او بازی کنشی یکسره بی‌ساختار است، درحالی که مسابقه فعالیتی ساخت‌مند است و دستورالعمل و قواعد و اهداف مشخصی دارد. در نگاه افلاطون، مسابقه برای کودکان و نوجوانان الگو می‌سازد، حال آن‌که بازیِ صرف، سرسری و بی‌اهمیت است. همچنین، مسابقه نسبت به بازی کمتر دل‌بخواهی است و مورد اعتنای بیشتری است؛ هرچند که هر دوِ این‌ها دستخوش تصادف و شانس و حرکات مقدر خدایان هستند.

دیدگاه افلاطون تا سده‌ها تقریباً بی‌رقیب ماند و حتی فیلسوفان آلمانیِ سده‌ی هجدهم نیز که به

بررسی نقش مسابقه و بازی پرداختند در پایگان افلاطونی که مبتنی بر اولویت اولی بر دومی بود عملاً دست نبردند؛ اما ارزش بازی را در زندگی بشری مورد بازنگری قرار دادند. کانت، شیلر و نیچه از کسانی بودند که بازی را فی‌نفسه سودمند دانستند.

غالباً اثرِ کانت نقطه عطفی مهم در مفهوم‌پردازیِ بازی شمرده می‌شود، زیرا او داوری زیبایی‌شناختی و هنر را به بازی پیوند زد و آن‌ها را از شناخت و ادعاهای علمی درباره‌ی حقیقت مستقل دانست. هنر به‌مثابه‌ی گونه‌ای بازی، فی‌نفسه‌خودانگیخته، آزادانه و لذت‌بخش است و ضرورتی ندارد که با واقعیت ارتباط داشته باشد، واجد خصلت بازنمایی باشد یا اساساً پیامی دربر داشته باشد. هنر می‌تواند بی‌آن‌که مقید به مضمونی خاص باشد، استقلال خود را از تصورات متفاوت درباره‌ی واقعیت اعلام دارد و با این تصورات بازی کند. اما کانت اساساً هنرِ منظم، متوازن و مبتنی بر عقل را بر هنرِ استوار بر احساس ترجیح می‌دهد و بر این باور است که بازی باید برای خلق نوع معینی از هنر به کار گرفته شود. (نک: زیبایی‌شناسی).

فریدریش شیلر از نخستین کسانی بود که از موضع کانت بهره گرفت. او در نامه‌هایی در بابِ تربیت زیبایی‌شناختی انسان، این فرضیه را مطرح کرد که بازی، که خود رانه‌ای خودانگیخته است، میان دو رانه‌ی اصلیِ دیگر ـ رانه‌ی تجربی (جسمانی و شهوانی) و رانه‌ی عقلانی و اندیشگانی (صوری و انتزاعی) ـ تعادل برقرار می‌کند. او نه تنها به دلیل رابطه‌ی بازی با هنر، بلکه به خاطر تأثیر آن در رشد شخصیت، جایگاه مهمی برای بازی قائل است؛ زیرا بازی می‌تواند تمام استعدادهای انسان را تحقق بخشد. از نظر شیلر، بازی از ویژگی‌های ذاتیِ آدمی است که خصوصاً همانند هنر، تأثیرگذار است، اما هرگاه‌که عقل بر آن حاکم باشد، توهم خودآگاهی است. شیلر معتقد بود که بازی نقشِ فراوانی در رشد انسان دارد، و به این ترتیب، الگویی برای مباحث مدرن درباره‌ی بازی فراهم آورد؛ الگویی که همواره متضمن دوگانگیِ بازی و جدیت است ... و همواره یکی بر دیگری اولویت دارد ([۱۴۲۶]، ص ۵۹). دیدگاه شیلر همچنین دو مفهوم فرو-ناکاستنی و اغلب متضادِبازی را برجسته می‌سازد: یکی «کنش آزادانه‌ی ارادی»، و دیگری «حرکت تصادفی» (ص ۶۶).

کانت و شیلر با بازتعریف بازی، از آن مفهومی سودمند برای مدرن‌ها ساختند. اما کسی که بازی را از قید و بند خرد آزاد کرد نیچه بود. او در آثاری مانند آنکِ انسان، دانش شاد و زایش تراژدی، به مبارزه با ایدئالیسم و اخلاقیات سنتی برخاست و ترجیح داد که بیشتر با روح سرکوب‌شده‌ی دیونیزوسی و آشوب‌های گوناگونِ آن دم‌خور باشد. او درعینِ این که همواره بر دوگانگیِ رفتارِ آدمی ـ آپولونی و دیونیزوسی، ایدئالیستی و ماتریالیستی و از این قبیل ـ تأکید داشت، بر این باور بود که مؤثرترین راه برای به‌هم ریختنِ برتری‌ها و پایگان‌های فرهنگیِ معین، بهره گرفتن از روحِ بازی است. بازی به‌مثابه‌ی امری پوچ، نابخردانه و مرزشکن می‌تواند عدم توازن فرهنگ و اندیشه را اصلاح کند؛ و هنر نیز مانند بازی، وقتی از شیوه‌های ممتاز خرد در فرهنگ دوری بجوید، به ترویج روح ناآرامی و هرج و مرج کمک می‌کند، و مخاطبان خود را به سوی برداشت‌های نوینی از واقعیت راهنمون می‌سازد.

نظریه‌های معاصر

در سده‌ی بیستم، مارتین هایدگر به رواج دوباره‌ی مفهوم بازی کمک کرد و در این راه از نیچه فراتر رفت. از دید او، همه درگیر بازیِ بزرگِ زندگی و بازیِ جهان هستند؛ هرچند که قواعد و اهدافِ آن در بهترین حالت نیز مبهم و نامشخص‌اند. هایدگر بیش از نیچه و بسیار بیشتر از کانت و شیلر، سویه‌های گوناگونِ این بازیِ هستی را می‌کاود و آن را درمقام مفهومی به کرسی می‌نشاند که در حوزه‌ی فلسفه به کار می‌آید و در تمامیِ سویه‌های وجود موضوعیت دارد. او مفهوم «خواست قدرت» نیچه را می‌پذیرد «و به این ترتیب، بازگشت قدرت را به مفهوم پیشاعقلانی و باستانیِ آن ــ بازیِ خشونت‌بار، خودسرانه و سکرآورِ قدرت‌ها که در آن انسان هم بازیگر است و هم بازیچه ــ تحکیم می‌بخشد» ([۱۴۲۶]، ص ۱۲۴). این بازیِ ندانم‌گوی قدرت که وابسته‌ی زبان، متأثر از زبان و فرآورده‌ی زبان است، راه را به سوی واسازی و دیگر نگرگاه‌های بااهمیت در موردِ بازی در عرصه‌ی نقد ادبی می‌گشاید.

سایر نظریه‌های بازی که همگی با زبان پیوند خورده‌اند، علاوه‌بر هایدگر، به آراءِ لودویک ویتگنشتاین و فردینان دو سوسور نیز تکیه زده‌اند. ویتگنشتاین در پژوهش‌های فلسفی (۱۹۵۳)، اصطلاح «بازی‌های زبانی» را به کار می‌گیرد و به‌این‌ترتیب، زبان را با بازی مقایسه می‌کند و میان‌شان شباهت‌ها و ویژگی‌های مشترکی می‌یابد؛ ویژگی‌ها و شباهت‌هایی که یک «خانواده» را می‌سازند. این شباهت‌ها در طی زمان، قواعدِ بیان، رفتارها و ساختارهای بنیادینِ خود را به وجود می‌آورند. سوسور نیز در دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶)، به کندوکاو درباب ساختارهای زبان می‌نشیند، اما تأثیر عمده‌ی وی در این مورد، به بررسی‌های وی پیرامون رابطه‌ی دال و مدلول مربوط می‌شود. از نظر سوسور، میان دال و مدلول پیوندی استوار و پایدار برقرار است. نظریه‌های زبان‌شناختیِ سوسور راه‌گشای نظرپردازی درباره‌ی نشانه‌ها و نظام‌های سازمندِ نشانه‌ای ــ ازجمله «نوشتار» و «جامعه» ــ بود. (نک: دال / مدلول / دلالت؛ نشانه).

در نظریه‌ی ادبیِ معاصر، سه برداشت از بازی اهمیت زیادی پیدا کرده است: برداشت سیاسی (میخاییل باختین)، برداشت هرمنوتیکی (هانس گئورک گادامر) و برداشت واساز (ژاک دریدا، ژاک لاکان، میشل فوکو، رولان بارت و ژولیا کریستوا). (نک: هرمنوتیک؛ واسازی).

میخاییل باختین نظریه‌ی سیاسیِ بازی را به بهترین نحوی عرضه کرده است. باختین هم‌چون نیچه، بازی را مخل رفتار و اندیشه‌ی اجتماعیِ تثبیت‌شده می‌انگارد و معتقد است که می‌توان بازی‌ها را کنش‌هایی تخطی‌جویانه و ویران‌ساز انگاشت. دیدگاه او چنان است که گویی مارکس دارد روایتی از از آراءِ هایدگر به دست می‌دهد: بازیِ جهان باید به نقیضه‌گویی تن دردهد تا بازی‌هایی نو بیافریند.

از دید باختین، متفکران از طریق بازی با اندیشه‌های ممتاز و تصورِ اندیشه‌های متضادِ آن و نیز حمایت از آن‌ها، می‌توانند بازیِ «چه می‌شود اگر» را به ابزار مستقیمی برای تغییر اجتماعی بدل کنند. اما او صرفاً یک متافیزیک‌دان (یا آن‌طور که خودش ترجیح می‌دهد، یک فرازبان‌شناس) نیست، بلکه یک تجدیدنظرطلب اجتماعی است و به نحوه‌ی تأثیرِ بازی برجامعه توجه می‌کند.

باختین در کتاب رابله و دنیای او (۱۹۶۵)

ـ که از دیدگاه‌های هایدگر درباره‌ی بازی و نیز از آثار مارکس متأثر است ـ اَشکالِ اجتماعیِ بازی را در اواخر سده‌های میانه و آغاز دوران رنسانس بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این‌ها بدل به میعادگاهی برای توده‌ی مردم شدند تا مردم بتوانند در نمایش‌ها، با مبدل‌پوشی و نقاب‌گذاری، دست به شورش علیه سیاست‌های دینی و دولتی بزنند. (نک: کارناوال). این کارناوالی شدن کنشی سیاسی بود که بنیان عقاید متداول، و پایه‌های قدرت و مرجعیتِ مرسوم را سست می‌کرد. ادبیات نیز می‌تواند با نشانه گرفتنِ آسیب‌های اجتماعی و سیاسی به چنین نتایجی برسد؛ به‌کمک کمدی و شوخ‌طبعی (کارناوال‌سازی) می‌توان اعمال ناعادلانه را به بازی گرفت و آن‌ها را آشکار ساخت، و راه‌حل‌های خاصی هم ارائه داد. کارناوال‌سازی بخشی از مرزشکنی ادبی است که به‌واسطه‌ی آن، و از طریق نقیضه‌پردازی، یک بیماریِ خاصِ اجتماعی مطرح می‌شود، به افراط کشیده می‌شود و با خنده از میان می‌رود. بازیِ مرزشکن هم عاملی مؤثر در تغییر اجتماعی است و هم خودِ تغییر اجتماعی است. (نک: نقیضه؛ کارناوال).

اما موضع گادامر درباره‌ی بازی موضعی سیاسی نیست. از نظر گادامر، بازی فعالیتی طبیعی است و مانند خودِ طبیعت، در آن قصد و نیتی نیست ([۵۳۸]، ص ۹۵). هرچند که بازی می‌تواند به فعالیت‌های دیگری مانند مسابقه یا هنر، که هدف و ساختار دارند، منتهی شود. بازی که وجه مشخصه‌اش خود-جُنبی و خود-بازنمایی است، در هنر به عالی‌ترین شکلِ خود دست می‌یابد؛ هنر با مفاهیم حقیقت سروکار دارد و در آن، ابژه (هنر یا مسابقه) و سوژه (مخاطبان، مفسران، یا بازیکنان) رابطه‌ای پویا با هم دارند که تنها به‌واسطه‌ی زبان قابل فهم است: «اصلِ هرمنوتیکی در اثر هنری، تعاملِ پیوسته میان سنت و مفسر» است ([۱۴۲۶]، ص ۱۴). بنابراین، از نظر گادامر بازی جزءِ لاینفک فرآیند کنش هنری از مرحله‌ی آفرینش تا مرحله‌ی تفسیرِ آن است. این بازی بی‌نهایت بار می‌تواند تکرار شود؛ هرچند که هر بار تغییر و تبدیل‌های جدیدی در آن رخ می‌دهد. زیرا بازی نه کاملاً به مجموعه‌ای از قواعدِ موجود محدود می‌شود و نه کلاً از دستورالعمل‌ها، قواعد، موازین و ساختارها به‌کنار است. اگر بخواهیم تمثیل خودِ گادامر را به کار بگیریم، می‌توانیم بگوییم درست همان‌گونه که ما در زبان زاده شده‌ایم ولی می‌توانیم آن را به کار بگیریم، بر آن فرمان برانیم و سبک‌های فردی در آن بیافرینیم، به همین قیاس، عرصه‌ی هنر نیز امکاناتی پیش روی هنرمندان و مفسران می‌گذارد و درعین‌حال، پس‌زمینه‌ی آفریننده و دریافت‌گر موجد تغییراتی در این عرصه می‌شود.

اما بی‌شک پرآوازه‌ترین و مهم‌ترین نظریه در موردِ بازی واسازی است؛ این نظریه به نظریه‌های دلالت نیز مربوط می‌شود. چهره‌های برجسته در این زمینه، ژاک دریدا، میشل فوکو، رولان بارت، ژاک لاکان، ژولیا کریستوا و ژاک اِرمان هستند. دیدگاه آنان تاحدودی غیرِسیاسی است، اما آن‌ها معتقدند که از طریق فهمِ فرهنگ، شرایطی برای کنشِ خاصِ اجتماعی و سیاسی ایجاد می‌شود که می‌تواند به تغییر بیَنجامد. سخن‌گوی اصلیِ این موضع ژاک دریدا است، که آثارش، در باره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷)، نوشتار و تفاوت (۱۹۶۷) و اشاعه (۱۹۷۲)، در زمره‌ی نخستین کارهایی هستند که مفصلاً به بررسی این موضوع پرداخته‌اند. دریدا در مقاله‌ی «ساختار،

نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی»، بازی و مسابقه را بر هم زننده و مخلِ پایگان‌ها و مواضع ممتازی می‌داند که بر آحاد جامعه‌ی غربی اِعمال قدرت کرده‌اند، اما با این حال، بازی را بر مسابقه ارجح می‌داند: مسابقه به جامعه ساخت و الگو می‌بخشد و اسطوره‌ها و باورهای ممتاز جامعه را شکل می‌دهد، اما بازی نه خیلی ساخت‌مند است و نه هدف خاصی را دنبال می‌کند. مسابقه که به اندازه‌ی بازی دل‌بخواهی است، اهداف و قواعدی دارد که اجتماعاً متعین، پذیرفته و شیء‌شده‌اند. اما بازی آشوب‌گری بی‌نظم، اشاعه‌گر و نابرابری‌ستیز است. البته مسابقه مدلول‌ها، معناها و یا ساختارهای ممتازی دارد که از دل بازی بیرون می‌آیند. بنابراین، از نظر دریدا و دیگر نظریه‌پردازان پساساختارگرای فرانسوی، مسابقه نشان می‌دهد که چگونه جامعه برخی افکار و رفتارهای معین را پدید می‌آورد و بر آن‌ها مهر تأیید می‌زند. اگر بخواهیم در چارچوب رتوریک هایدگر حرکت کنیم، می‌توانیم بگوییم که این موضوع همان «بازی جهان» است ([۳۴۰]، ص ۵۰). (نک: پساساختارگرایی).

دریدا اعلام می‌کند که حصول معنا جز به‌واسطه‌ی نشانه‌ها ممکن نیست و بی‌کرانگیِ بازی برابر است با «غیابِ مدلولِ استعلایی» ([۳۴۰]، ص ۵۰). از نظر دریدا، کندوکاو و بررسی نشانه‌ها ــ کاری که زبان‌شناسان و فیلسوفانی چون فردینان دو سوسور، لویی یلمزلف و چارلز سندرس پیرس آغازگرِ آن بوده‌اند ــ نشان می‌دهد که زبان و نشانه‌سازی با بازی خویشاوند هستند و با یکدیگر هم‌زیستی دارند. (نک: نشانه).

اصطلاح «بازی آزادانه» (*jeu libre*) که واسازان زیاد آن را به کار می‌برند، نخستین بار توسط دریدا رواج یافت. او در مقاله‌ی «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی»، زبان و هرگونه معنا را قلمروِ بازیِ آزادانه می‌داند. به نظر او، جامعه می‌خواهد به بازیِ آزادانه ــ به زبان، اندیشه‌ها و کنش‌های اجتماعی ــ ساخت و سازمان بدهد، تا پایگان بسازد، تا برخی اَشکال بیانی را بر برخی دیگر برتری بخشد، و برخی افکار را مسلم بِپِنگارد و به آن‌ها استعلا و «حضور» اعطا کند. (نک: متافیزیک حضور).
دریدا می‌پندارد که همه‌ی اصولِ سازمان‌دهنده ساخته‌ی جامعه هستند و هیچ‌یک، حتی اگر شأن و مقامی بالاتر داشته باشد، ذاتاً بهتر از دیگران نیست. رویکرد او به این پایگان‌ها و مرکزها، نشان می‌دهد که با رشته‌رشته کردنِ شکیبانه‌ی رشته‌های درهم‌تنیده‌ی زبان، منطق و فهم، می‌توان آن‌ها را نامرکز ساخت. (نک: مرکز / نامرکز). دریدا نشان می‌دهد که آن‌چه هم‌چون امری «طبیعی» یا «آن‌سان که باید باشد» ادراک شده، واقعاً امری فرهنگی است و بر اساسِ عمل و رفتاری درونِ یک بافتِ معین شکل گرفته است و به این ترتیب، «شکاف‌ها»، خلأها، گسست‌ها و سرگشتگی‌های استدلال‌ها را آشکار می‌سازد؛ استدلال‌هایی که در غیرِ این صورت، به دقت ساخت‌مند به نظر می‌آیند. دریدا فرآیندهای هنجاریِ احتجاج و معنا را «نامرکز» می‌سازد، و خواننده را وامی‌دارد تا کذب بودنِ کل‌های یکپارچه و تمامیت‌یافته را دریابد، و این امکان را فراهم می‌آورد تا بازی آزادانه‌ی بدیل‌ها از سر گرفته شود. دریدا می‌گوید: «بازی آزادانه فروپاشیِ حضور یا ساختارِ استعلایی است» ([۳۵۷]، ص ۲۶۳). (نک: مرکز / نامرکز).

یکی از نخستین شکاف‌هایی که دریدا نشان می‌دهد رجحان افلاطونیِ مسابقه بر بازی، و در

معنایی نزدیک به آن، رجحان گفتار بر نوشتار است. دریدا در مقاله‌های «استحکامات جنبی» و «بازی: از فارماکون تا حرف، از بی‌خردی تا ضمیمه»، این نظر را مطرح می‌کند که افلاطون، که آراءِ او را می‌توان سرآغاز فلسفه‌ی زبان دانست، بازی را به نفع مسابقه سرکوب می‌کند؛ افلاطون مسابقه را ارجح می‌داند، زیرا نیتی جدی و هدفی واحد دارد، حال آن‌که بازی بر بخت و تصادف متکی است. به همین قیاس، افلاطون زبان گفتاری را طبیعی، صادق، جدی و نابازیگوش می‌انگارد، اما زبان نوشتاری را غیرطبیعی، مصنوعی و نوعی بازی و لودگی می‌خواند. درنتیجه، دریدا کتابِ اشاعه را به بررسی این موضوع اختصاص می‌دهد که چگونه افلاطون به گفتار رجحان می‌بخشد و چرا «نامرکزسازیِ» این تصور، و اعطای شأن و مقامی هم‌تراز به نوشتار ضروری است. دریدا با این «نامرکزسازی»، به نوشتار جایگاهی ممتاز نمی‌بخشد، بلکه می‌کوشد ارزش آن را به‌مثابه‌ی بازی تأیید کند و با تکیه بر دل‌بخواهی بودن، گزافه‌گی و عدم صراحتِ آن، «کذب» بودنِ آن را رد کند، و قواعد، ساختارها، منطق شهودی، سادگی، صراحت و «صادق» بودنِ گفتار را منکر شود. دریدا می‌داند که نمی‌تواند نگرش فرهنگیِ خود را نسبت به بازی و نوشتار واژگون سازد، اما امیدوار است دست‌کم توجه خوانندگانِ خود را به آن‌ها جلب کند و یا این که بتواند آن‌ها را محو سازد. یکی از روش‌هایی که او برای زیر سؤال بردن گفتار و اعتباربخشیدن به نوشتار به کار می‌بندد، عمده کردنِ کاربردِ قیاس است. دریدا می‌گوید قیاس به اَشکال معینی از تکرار وابسته است، و نشان می‌دهد که چون گفتار و نوشتار، هر دو (مانند بازی‌ها) از قیاس بهره می‌گیرند و به فراوانی از تکرار استفاده می‌کنند، بنابراین، راهِ «نامرکزسازیِ» زبان و مسابقه کاربرد افراطی قیاس و تکرار است: این «بازیِ اشاعه» است که در آن هر چیزی ممکن است به‌واسطه‌ی افراط تحلیل رود.

دریدا با زیر سؤال بردن یا نامرکزسازیِ معناهای ممتاز، دلالت‌های استعلایی یا «حضورها»، «امکان حوزه‌ای از جایگزینی‌های بی‌پایان» را به وجود می‌آورد. او در کتاب در باره‌ی نوشتارشناسی، می‌گوید که پذیرش این حوزه به معنای «ویران ساختنِ هستی‌شناسی کلامی و متافیزیک حضور» و تأیید «غیبت» یا بازیِ بی‌پایانِ معناهای ممکن است ([۳۴۰]، ص ۵۰). دریدا با زبان و خواننده بازی می‌کند ــ و به این جهت درک مقالات وی اغلب دشوار می‌گردد ــ تا مشخص سازد که ساختارهای ممتاز گفتمان را ــ که شامل دستور زبان، واژگان معیار و چارچوب است ــ می‌توان و باید واسازی کرد تا امکان بازیِ بدیل‌ها بروز کند. او معنا را بی‌ثبات و دلالت‌زدایی می‌کند تا آن را در زنجیره‌ای از دال‌ها پخش و پراکنده کند. (نک: دال / مدلول / دلالت).

دریدا در موارد متعددی به دینِ خود به لاکان اذعان می‌کند و کاملاً روشن است که دیدگاه لاکان درباره‌ی بی‌ثباتیِ دال‌ها یکی از این موارد است. لاکان مفهوم سوسوریِ دل‌بخواهی بودن را به کار می‌گیرد تا از همین طریق، آراءِ سوسور درباره‌ی ثباتِ رابطه‌ی دال و مدلول را متزلزل کند. درحالی‌که سوسور صدا و مفهوم (دال و مدلول) را به نحو تفکیک‌ناپذیری درهم‌تنیده و درنتیجه، باثبات می‌داند، لاکان زبان را بسیار مبهم، بی‌ثبات، گریزپا و بازی‌گوش می‌بیند. لاکان پرسش از زبان را با دیدگاهش درباره‌ی «خود» که هم خودآگاه و هم ناخودآگاه را دربرمی‌گیرد، می‌آغازد. خودآگاه

آن بخش از شخصیت است که بر سیمای بیرونیِ ما، و بر توانایی ما برای فهم و مشارکت در ساختارهای گوناگونِ اجتماعی، که شامل زبان و دیگر گفتمان‌های اجتماعی می‌شود، تأثیر می‌گذارد. ناخودآگاه بخش رانش‌گر و غیرِ اجتماعی شخصیت است، و لاکان معتقد است که این بخش زبانِ خاصِ خود را داراست، و اصلاً شکلی زبان‌گونه دارد. اما زبانِ ناخودآگاه در دسترس خودآگاه نیست، مگر به‌واسطه‌ی کنش‌پریشی‌هایی هم‌چون رؤیاها، لغزش‌های زبانی و دیگر فعالیت‌های غیرِعقلانی و مهارنشدنی. در میانه‌ی یک کنش آگاهانه، کنشی ناخودآگاه و ناخوانده ظاهر می‌شود: زبانِ ناخودآگاه خود را در خودآگاه درج می‌کند. پس «خود» دو پاره می‌شود و زبان دیگر نه منجسم است و نه تحت کنترل. لاکان این دیدگاه را به کار می‌گیرد تا بگوید معنای کلمات همواره گریزپا هستند و هرگز رابطه‌ی استواری میان دال و مدلول وجود ندارد. زبان در نهایت، الگوی پیش‌بینی‌پذیری ندارد و دستخوش اتفاق، تصادف و هرج و مرج است: زبان نوعی بازی است. از نظر لاکان، بازی شکلِ بنیادینِ فعالیت انسان است و بازشناسیِ آن برای فهم زبان و «خود» ضروری است.

اگرچه نام فوکو همیشه تداعی‌کننده‌ی نظریه‌ی بازی نیست، اما آثار او آشکارا به این موضوع می‌پردازند. فوکو نیز هم‌چون دریدا و لاکان، از دریچه‌ی نظریه‌ای درباره‌ی زبان، با مسئله‌ی بازی برخورد می‌کند. از نظر فوکو، زبان ویژگی استعلایی ندارد و متضمن هیچ هدف یا نتیجه‌ی مقدسی نیست. زبانِ گفتاری مبتنی بر بازی نشانه‌ها است و زبان نوشتاری مبتنی بر «بازی بازنمایی‌ها» ([۴۹۱]، ص ۱۲۰)؛ یعنی زبان الفباییِ نوشتاریِ ما چیزی را ورای گستره‌ی محدودِ زبانِ گفتاری بازنمی‌نمایاند. همه‌ی مفاهیم ــ مثلاً مفاهیم تاریخی ــ تا آن‌جاکه توسط زبان و کنش‌های گفتمانی ساخت‌مند شده‌اند، می‌توانند وجود داشته باشند؛ زبان، اشاعه‌ی دانش، و خودِ قدرت موضوعاتِ حوزه‌ی حقوقِ استعلایی نیستند، بلکه در قلمروِ شیوه‌های دل‌بخواهیِ بیان، شرایط و موقعیت‌ها قرار می‌گیرند. زبان، قدرت و دانش در معنای دقیق‌شان، هم آفریده‌ی نیروهای نقش‌آفرین هستند و هم آفریننده‌ی آن‌ها. در نتیجه، می‌توان گفت که از نظر فوکو، واقعیت تماماً از «بازی سطوح» (ص ۱۶۸)، «کنش متقابل تفاوت‌ها» ([۴۹۲]، ص ۱۳) و یا «بازی سلطه‌ها» ([۴۹۱]، ص ۱۵۰) حاصل می‌شود. واقعیت که فاقد حضور، استعلا و یکپارچگی است، یا فاقد آن‌چه فوکو جهان، خود و خدا می‌انگارد (کره، دایره و مرکز)، هیچ ژرف‌ساختی ندارد و تنها مبتنی است بر حرکت‌های بازی‌گوشانه میان «رسوایی، زشتی و امر ناممکن» ([۴۹۷]، ص ۳۰۰). پس اگر مفاهیمی را که به‌غلط، مفاهیمی هنجاری، عقلانی و مطلوب تلقی می‌شوند، در معرض گسیختگی‌ها قرار دهیم، محدودیت‌های‌شان را از میان ببریم و خلأها-شان را آشکار سازیم، می‌توانیم آن‌ها را به عرصه‌ی بازیِ آزادانه بازگردانیم. این سازوکارها، شبکه‌ی گفتمان‌ها، انسجام استدلال‌ها و استحکام ناسازه‌های‌شان را فرومی‌پاشانند. فوکو «بازیِ آزادانه‌ی گفتمانِ خود را علیه «همه‌ی انواعِ اقتدار قرار می‌دهد». او سودای گفتمانی در سر دارد که به معنایی رادیکال، آزادانه است؛ گفتمانی که اقتدارِ خود را از بین می‌برد، گفتمانی که به «سکوتی» گشوده است که در آن، «چیزها تنها در تفاوت فروناکاستنیِ خود وجود دارند، و در مقابلِ هرگونه وسوسه‌ی یافتنِ «همانندی» که بخواهد

آن‌ها را در هرگونه نظمی با یکدیگر وحدت بخشد، مقاومت می‌کنند» ([۱۶۰۶]، ص ۸۵ـ۸۶). به تعبیر خودِ فوکو، او «معنای مطلوب را تحریف می‌کند تا اندیشه بتواند بیرون از چارچوب نظم‌یافته‌ی شباهت‌ها، بازی کند» ([۴۹۱]، ص ۱۸۳). (نک: اقتدار؛ تفاوت / تفاوط).

رولان بارت و ژولیا کریستوا که دیدگاه‌های مشترک بسیاری با دریدا، فوکو و لاکان درباره‌ی بازیِ دلالت دارند، شاید صریح‌ترین مدافعان نظریه‌ی ادبیات به‌مثابه‌ی بازی باشند و خودشان نیز در شمار بازی‌گوش‌ترین نویسندگان جای می‌گیرند. بارت این نکته را که «بازیِ دال‌ها می‌تواند بی‌پایان باشد» بدیهی می‌انگارد، اما در ادامه می‌گوید که از هومر به این سو، نویسندگان و خوانندگان ادبیات را «فن تحقق‌ـ نایافته‌ی معنا» دانسته‌اند و نشانه‌ی ادبی را تغییرناپذیر انگاشته‌اند ([۹۹]، ص ۲۶۸ـ۲۶۹). ادبیات درمقام یک نشانه مدعی است که بازتاب یا تکرار واقعیت است، اما چون هیچ‌گاه آن را واقعیت نمی‌شمارند، دلالت‌هایش همواره تحقق‌نیافته و گشوده باقی می‌مانند. از آن‌جاکه بارت درباره‌ی خود ادبیات تحقیق می‌کند و تمامی نوشته‌های خود را نیز نوشته‌هایی ادبی می‌داند، به‌گونه‌ای با سبکِ خود بازی می‌کند تا اندیشه‌ها و آراءِ خود را تا حد ممکن بی‌ثبات و گسسته ارائه دهد. اثری که به بهترین وجه این گرایش را نشان می‌دهد، لذت متن (۱۹۷۳) است. در این کتاب، بارت دلالت‌های آثار /متون و لذت /کیف را مغشوش می‌کند تا هیچ شکلی از معنا را ممتاز نسازد. ژولیا کریستوا نیز سخن ازبازی نوشتار می‌گوید، اما توجه خود را به بازیِ بینامتنیت و صداهای دوگانه و مرزشکن معطوف می‌کند. از نظر او، قواعد و اندیشه‌های هر متن حوزه‌ای برای بازی را به وجود می‌آورند، که می‌توان بخشی یا تمامی آن را به اثر دیگری منتقل کرد، به نحوی که همه‌ی حوزه‌ی ادبیات آلوده‌ی‌بازی دوسویه‌ی زبان و صورت گردد. ادبیات تماماً بدل به مکالمه‌ای میان اکنون و گذشته می‌شود، مکالمه‌ای میان یک صدا و صدایی دیگر؛ و به‌طورِ خلاصه، ادبیات حوزه‌ای خواهد بود که هنرمندان و خوانندگانی دارد که بازیِ دوسویه‌ی نشانه‌ها را بازمی‌شناسند و با آن بازی می‌کنند. یک متن همواره متن دیگر را زیر پا می‌گذارد و به این ترتیب، امکانات تازه‌ای خلق می‌کند.

دیگران این دیدگاه را بسطِ بیشتری نیز داده‌اند. مثلاً ژاک اِرمان سخن از «بازی جهان در سطح نامرکزسازی آن» می‌گوید ([۴۲۱]، ص ۱۷، ۳۰). این دیدگاه متأثر از آراءِ هایدگر و دریدا است و بر این باور مبتنی است که تمامی واقعیت تلفیقی از معناهای توافق‌شده است؛ و درنتیجه، در ادراک انسان هیچ چیزِ ذاتاً طبیعی، و در جهان نیز هیچ چیزِ فراطبیعی‌ای وجود ندارد. تمامی واقعیت از دال‌ها و مدلول‌های دل‌بخواهی تشکیل شده است که می‌توان آن‌ها را در روندی بی‌پایان فروپاشاند و نامرکز ساخت.

مطالعات جاری

امروزه مطالعات فراوانی درباره‌ی بازی صورت می‌گیرد که هر یک ارزش خاصِ خود را دارند: بازی‌ها بسیار بیش از آن‌چه در وهله‌ی نخست به نظر می‌آید، در تار و پودِ فرهنگ ما نفوذ کرده‌اند. ریاضی‌دانان از آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰، به بحث درباره‌ی «نظریه‌ی بازی» و موضوع تعارضِ منافع پرداخته‌اند. در آن زمان، امیل بورل مسائلی نظری را در موردِ بازی مطرح کرد و یان فون

نومان به بررسیِ تعارض‌های یک بازی‌گر با بازی‌گرِ دیگر پرداخت. یوهان هوی‌زینگا آغازگر جدیِ بررسیِ حضورِ فراگیرِ بازی در ادبیات بود. هوی‌زینگا اجزاءِ بازی را نه تنها در انواع ورزش‌ها، بازی‌های صفحه‌ای، بازی حوادث، و تئاتر، بلکه به نحوی نامنتظر، در مراسم دینی، دعاوی حقوقی، جنگ، فلسفه، شعر و دیگر فعالیت‌های جدی و در چارچوب‌های اجتماعی و سیاسی نیز می‌یابد. تجزیه و تحلیل هوی‌زینگا که اساساً سرشتی ساختاری دارد، اجزاءِ مهم بازی (مسابقه) را مشخص می‌سازد: از جمله عرصه یا گستره‌ای (مانند فضای بسته، صحنه، مکان مقدس، یا حلقه‌ی جادویی) که بازی در آن انجام می‌شود، خودِ مسابقه و زمانِ انجام آن، اهداف و قواعدِ حاکم بر آن، شیوه‌های شکستن این قواعد، و خودِ رقبا. هوی‌زینگا میان بازی و کار تمایز قائل می‌شود. او معتقد است که زندگیِ معمول یا واقعی، جدی و اجباری و سودمدار است. زندگیِ معمول تابعِ تکالیف و وظایف و نیز تابعِ منابع مادی است و به سود و منفعت مادی توجه نشان می‌دهد. اما بازی سرخوشانه است، اختیاری و معمولاً ناسودمدار است و منشاءِ بازآفرینی مادی، عاطفی و معنوی می‌گردد. چنین تعریفی از بازی آن دسته از بازی‌ها را شامل می‌شود که ساختاری بیرونی و مرئی دارند و نه آن دسته که ساختارشان درونی و نامرئی است. روشن است که این دسته‌ی دوم وجود دارند، اما تعریف‌شان بسیار دشوارتر است. (نیز نک: نقد نمایش).

روژه کای‌یوا با بهره‌گیری از یافته‌های هوی‌زینگا درباره‌ی ماهیت بازی‌ها و نمود آن‌ها در فرهنگ، بازی‌ها را به چهار دسته تقسیم می‌کند: رقابتی (*agon*)، شانسی (*alea*)، شبیه‌ساختی (*mimicracy*)، و دَوَرانی (*ilinx*). بر تمامی این انواع، ملاک‌ها و موازین مشترکی حاکم است: همگی مستقل، متفاوت، غیرِقطعی، بی‌ثمر، و قاعده‌مند هستند و در قلمرو تخیلات جای دارند. کای‌یوا در مقامِ یک ناقد اجتماعی، می‌کوشد تا معنای اجتماعیِ بازی‌ها را مشخص کند، اما درعین‌حال، او طرفدار بازی‌های بدون قاعده، بازی‌های «مثلاًای»، نیز هست. این بازی‌ها جانشین تجربه و مشاهده‌ی روزمره می‌شوند و درنتیجه تابعِ اَشکال مشابهِ کنترل و نظارت اجتماعی نمی‌گردند. کای‌یوا نیز همچون هوی‌زینگا، میان زندگی واقعی و بازی تمایز قائل می‌شود، اما در مقایسه با هوی‌زینگا، کاربردهای سیاسی و اجتماعیِ عملیِ بیشتری برای بازی قائل می‌شود.

از جهاتی می‌توان گفت که در چند دهه‌ی اخیر، مهم‌ترین آثار در این حوزه در دو شماره‌ی ویژه‌ی مجله‌ی مطالعات فرانسوی ییل گردآوری شده‌اند؛ یکی «مسابقه، بازی و ادبیات» که ژاک اِرمَن سردبیر آن بود و دیگری «درونِ بازی، بیرونِ مسابقه» که یادنامه‌ی اِرمَن بود و به سردبیری میشل بوژور منتشر شد. در این دو شماره‌ی مجله‌ی مطالعات فرانسوی ییل، شماری از برجسته‌ترین اندیشمندانِ آمریکایی و اروپاییِ مطرح در این حوزه‌ی گرد هم آمده‌اند. ارمن به بررسیِ آراءِ هوی‌زینگا و کای‌یوا می‌نشیند و در رویکرد آن‌ها نوعی دوگانگی مشاهده می‌کند که جدیت، سودمندی و کار را در مقابل بازی، بیهودگی و فراغت قرار می‌دهد. این دوگانگی یادآورِ کشمکش بحث‌انگیزی است که نیچه و هایدگر متوجه آن شده بودند؛ کشمکشی شایع در فرهنگ غرب که باید بر آن چیره شد. ارمن مدافعِ فرهنگی است که در آن مرزهای میان بازی و جهان روزمره از بین می‌روند؛ جایی که واقعیت و

فرهنگ در مقام مفاهیم، مقولات و کارکردها، تفکیک‌ناپذیر، مترادف و هم‌ارز یکدیگر خواهند بود. ترجیع‌بندِ دیگرِ مقالاتِ این مجموعه نیز تقریباً همین موضوع است. یوجین فینک نگاهی اگزیستانسیالیستی، استعاری و وجودشناسانه به بازی دارد. از نظر او، بازی‌ها بر خود متمرکز می‌شوند و هیچ هدف و قصدِ بیرونیِ واضحی برای آن‌ها نمی‌توان متصور شد. اما این بازی‌ها می‌توانند، به صورت استعاری، نشان دهند که واقعیت چگونه در چارچوب فرهنگ، «بازی می‌شود». او متوجه می‌شود که هر دوِ این عرصه‌ها، یعنی بازی و زندگی، قواعد عملی یکسانی دارند: هر دو بازی‌گر دارند، عوالم بازی دارند، بازیچه و فضای بازی و جامعه‌ی بازی دارند. اما بازی رویاروی کلِ واقعیت قرار می‌گیرد: «بازی از طریق بازنماییِ واقعیت، آن را در خود جذب می‌کند. ما جدّی بودن را به بازی می‌گیریم، حقیقت را به بازی می‌گیریم، واقعیت را به بازی می‌گیریم، کار و کشمکش را به بازی می‌گیریم، عشق و مرگ را به بازی می‌گیریم؛ حتی بازی را نیز به بازی می‌گیریم» ([۴۶۰]، ص ۲۲). کوستاس اکسلوس، یکی دیگر از ناقدان بازی، با این دیدگاه هم‌رأی است که بازی نباید در مقابل فعالیت‌های جدی قرار گیرد، زیرا که سرشت هر فعالیتی بازی است. درواقع، او چالشی هایدگری و دریدایی را پیش روی خواننده می‌گذارد: در هر بازی ـ جهانی، بازیِ دیگری را دیدن، و اهداف و قواعد خاصِ خود را ساختن. «مسئله بازیِ جهان است. بر آدمی است که در این بازیِ پرسش‌ها و پاسخ‌ها شرکت کند» ([۵۹]، ص ۱۸). از نظر ارمان، فینک و اکسلوس، بازی فعالیتی فرابازیانه است و در دل واقعیت صورت می‌گیرد.

شماره‌ی ویژه‌ی مجله‌ی کانادایی نقد و بررسی ادبیات تطبیقی که تحت عنوان «بازی و نظریه‌های بازی» منتشر شد، اثر مهم دیگری است که در حوزه‌ی نظریه‌ی بازی وجود دارد. این مجموعه در کنار مقالات متعددی که تفاسیر و تعابیر جدیدی در موردِ بازی‌ها ارائه می‌کنند، حاوی کتاب‌نامه‌ی جامعی درباره‌ی این موضوع نیز هست. بسیاری از این مقالات ــ که نویسندگان‌شان اکثراً استادان آمریکایی و کانادایی هستند ــ خصوصاً وام‌دار تمایزی هستند که برنارد سوئیتس در کتاب ملخ: بازی، زندگی و آرمان‌شهر، میان مسابقه و بازی می‌گذارد.

در این‌جا باید به کارهای میهایی اسپاریوسو و راودون ویلسون نیز اشاره کنیم. این دو نیز بررسی جامع و سنجیده‌ای درباره‌ی بازی و مسابقه انجام داده‌اند. اسپاریوسو در کتاب دیونیزوسِ باززاده (۱۹۸۹)، به بررسیِ تفاوت تعابیرِ پیشاعقلانی و عقلانیِ بازی و مسابقه می‌پردازد. منشاءِ بازی‌های پیشاعقلانی و مبارزه‌جویانه، که بازی‌هایی قدرتی هستند، یونانِ پیش از سقراط، و سرچشمه‌ی بازی‌های عقلانی یونانِ پس از سقراط است. اما نمودِ این هر دو نوع را می‌توان در فلسفه‌های موجود درباره‌ی بازی، و نیز در گفتمان‌های نوینِ علمی از قبیل روان‌کاوی (فروید، اریکسون، پیاژه، بیت‌سون)، زیست‌شناسی (تام)، تکامل (اسپنسر، گروس، داوکینز، مونو) و فیزیک (پلانک، آینشتاین، شرودینگر، هایزنبرگ، بوم، چاپک) مشاهده کرد. کسانی هم هستند که کلاً به فلسفه‌ی علم همچون بازی نگریسته‌اند که از این میان می‌توان به وای‌هینگر، فایرابند، و تامس کون اشاره کرد.

اخیراً راودون ویلسون بازی (اعم از بازی و مسابقه) را به هشت مقوله تقسیم کرده است که نه‌تنها به قلمرو عامِ فعالیت‌های انسان مربوط

می‌شوند، بلکه مشخصاً گستره‌ی تولیدِ متونِ ادبی، پیرنگ و کنش‌های شخصیت‌ها، و شیوه‌ی کاربرد زبان را نیز در خود می‌گنجانند. این هشت مقوله عبارت‌اند از: (۱)بازیِ آموزشی یا «پایدیا» که به کودکان احساس مسئولیت، چشم‌اندازهای فرهنگی و ارزش‌ها و الگوهای اجتماعی را می‌آموزد؛ (۲)بازیِ اندیشگانی که آدمیان والاترین آرزوها و سترگ‌ترین امکانات نهفته‌ی خود را در آن تحقق می‌بخشند؛ (۳)بازیِ روانی که در آن «ناخودآگاه» از «خودآگاه» و «خود» بهره‌برداری می‌کند، به بنیادهای عقلانیت منطقی می‌تازد، و زبان بشری و کنش‌های متنی‌ای راکه بر خودآگاه استوار شده‌اند، زیر سؤال می‌برد؛ (۴)بازیِ بازی‌گرانه یا شبیه‌ساختی که در آن‌ها، شخص آرزوها و تخیلاتِ گوناگونِ خود را ــ در بافت روزمره و یا در محیط شبیه‌سازی‌شده که می‌تواند متون ادبی را نیز دربرگیرد ــ عینیت می‌بخشد؛ (۵)بازی‌هایی که فعالیت‌های ابتدایی منطقی هستند و قوانین مشخصی بر آن‌ها حاکم است و شالوده‌ی تمامی فعالیت‌های پیچیده‌تر از جمله زبان هستند؛ (۶)بازی‌هایی که بر پایه‌ی روال‌های ریاضی و منطقی شکل گرفته‌اند و می‌توانند نموداری درختی داشته باشند و بر تجزیه و تحلیل گزینش‌ها، توالی کنش‌ها و پیرنگ‌ها استوار هستند؛ (۷)بازی‌هایی که شکلی تخیلی دارند و در آن‌ها، در بافت خاصِ یک کار، قوانینِ مشخصی وضع و مراعات می‌شوند، اما در بیرونِ متن لزوماً نمی‌توان این قوانین را پذیرفت یا رعایت کرد؛ و (۸)بازی‌های آزاد که مدام بنیانِ قواعد و عواملِ زبانی، منطقی و فرهنگی را سست می‌کنند. از نظر ویلسون، متفکرانی چون باختین، گادامر و دریدا برجسته‌ترین کسانی هستند که در شکل گرفتنِ چنین فهمی از بازی نقش داشته‌اند؛ هرچند که کتابِ ویلسون مشخصاً به بررسی و کندوکاو در الگوی باختین درباره‌ی تخطی و توضیحِ سوئیتس درباره‌ی ویژگی‌های بازی می‌پردازد.

دغدغه‌ی اصلی ویلسون پیوند زدنِ این نظریه‌ها و الگوها با روایت‌پژوهی است. در این راستا، وی پرسش‌هایی اساسی دربابِ تفاوت ادبیات درمقام یک بازی با دیگر بازی‌ها مطرح می‌کند. ویلسون معتقد است که ادبیات مستقل و خودبسنده است و از جهان روزمره جدا است و رتوریکِ بازیانه‌ی خاصِ خود را دارد. اما برخلافِ سایر بازی‌ها، شیوه‌ها و قراردادهای آن غیرِعملی‌اند و اهدافش نیز یک‌دست نیستند.

نمونه‌هایی از نوشتارهای معاصر که به شدت از نظریه‌های مربوط به بازی تأثیر پذیرفته‌اند، عبارت‌اند از: آثار پسامدرن، فراداستانی و تجربی. همه‌ی این‌ها بر سویه‌های کنشی و خودـبازتابنده، چشم‌اندازهای غیرِواقعی و بازیِ زبانی تأکید دارند. این آثار اغلب در مقابلِ قراردادهای هنجاریِ نوشتار یا در مقابلِ دیدگاه‌های مرسوم سیاسی و اجتماعی موضع می‌گیرند: آن‌ها گاه بر بی‌طرفی و معصومیتِ ایدئولوژیک و گاه بر احساساتِ ضدبورژوایی و ضداقتدارگرا تأثیر می‌گذارند. پس بازیِ آزادانه‌ی داستان و ارزش‌های اجتماعی معمولاً ضد هژمونی و کثرت‌گرایانه است، و ارزش‌های مرسوم اجتماعی را به کار می‌گیرد و هم‌هنگام، آن‌ها را رد می‌کند. (نک: هژمونی؛ پسامدرنیسم).

باری، مفهوم بازی تاریخی دیرپا و ممتاز دارد. اما تنها در سده‌ی بیستم بود که نویسندگان گوناگون با دیدگاه‌هایی بسیار متفاوت و به طرقی بسیار متنوع، به کاوش درباره‌ی این موضوع پرداختند. در این سال‌ها، بررسی‌های انتقادیِ

فراوانی منتشر شده‌اند که این دیدگاه‌ها را در موردِ اَشکال و دوره‌های مشخصِ ادبی به کار بسته‌اند، اما همچنان عرصه برای بازی‌گرانِ نوآمده باز است.

← واسازی

Gordon E. Stlethaung

بدخوانی خلاق (Misprision)

بدخوانی خلاق مفهومی است که هَرولد بلوم مطرح کرده است و ساز و کار تأثیر شاعرانه را توصیف می‌کند. از نظر بلوم سرایش شعر در گروِ بدخوانیِ آثار پیشین است. بدخوانی خلاق تاحدودی بر مفهومِ فرویدیِ رمانس خانوادگی مبتنی است و بر مفهوم بینامتنیت نیز تأکید می‌گذارد. درواقع، بدخوانی خلاق طرحِ کلیِ نبردِ ستیزه‌جویانه‌ای را ترسیم می‌کند که شاعر با تغییر خلاقانه‌ی آثار مهم پیشین، و برای چیرگی بر اضطراب تأثیر ــ یعنی فشاری که از سوی متقدمین بر وی اعمال می‌شود ــ در پیش می‌گیرد. این نکته بدان معنا نیست که شاعران مدام یکدیگر را تکرار می‌کنند، بلکه بدین معناست که هر شعر متضمن دیالکتیکِ بنیادینی میانِ بازشناسیِ قدرتِ گذشته و «انحراف» از «جباریتِ» آن است (بلوم این فرآیند را، با وام گرفتن استعاره‌ای از لوکرتیوس، «خَمِش» می‌نامد). بلوم تأکید می‌کند که تنها شاعران توانا می‌توانند در مقابلِ فشار گذشته ایستادگی کنند و در جهت مخالف آن حرکت نمایند؛ او برای توصیف نظریه‌ی خود از تمثیلِ «شیطانِ» میلتون استفاده می‌کند. از نظر بلوم، شیطانِ میلتون (درمقامِ شاعرِ توانایی که هبوط کرده) محدودیتی را که خداوند (شاعر متقدمِ همه‌توان) آن را تجویز کرده است، تشخیص می‌دهد و آن را رد می‌کند و در این فرآیند، در جستجوی هویتِ هرچند موقتیِ خود است. پس آفرینش شعر شبیه به وضعیت شیطان است: شعر هنگامی که نتواند از تأثیر ادبی رها شود، به صورتِ نوعی تمرد در می‌آید. «یادداشت‌هایی دربابِ یک داستان والا» اثر والاس استیونس و خصوصاً قطعه‌ی «ترانه‌ی خودم» سرشار از حضور والت ویتمن است، اما استیونس اثرِ شاعر متقدمِ خود را تکرار نمی‌کند. بلکه از طریق تفسیرِ خلاقانه‌ی متنِ پیشین به بدخوانیِ خلاق آن می‌پردازد و از این طریق، به هویتی متمایز دست می‌یابد. درواقع، می‌توان گفت که شعر استیونس نوعی بدخوانیِ خلاق اثر ویتمن است، خوانشی است که شعر پیشین را چنان تغییر می‌دهد که گویا خودِ استیونس آن اثرِ خاصِ شاعرِ متقدم را نگاشته است.

بلوم واژه‌ی «افِب» (جوان ۱۸ تا ۲۰ ساله در یونان باستان) را از والاس استیونس وام می‌گیرد و از آن برای اشاره به شاعران جوان استفاده می‌کند. وی معتقد است شاعران برای تبدیل شدن به شاعرانی توانا باید مراحلِ مختلفِ استادی را طی کنند. یادآوری این نکته حائز اهمیت است که رابطه‌ی میان یک شاعرِ بالقوه توانا و شاعرِ متقدمِ او لزوماً رابطه‌ای نیست که بر پذیرش آگاهانه‌ی قدرتِ تأثیرگذارِ شاعرِ متقدم استوار شده باشد. همچنین باید خاطر نشان کرد که شاید چهره‌ی متقدم ترکیبی از چندین نویسنده باشد. آن‌چه دربابِ این رابطه اهمیت دارد این نکته است که به اثرِ شاعر توانا نمی‌توان به صورت مستقل و به‌مثابه‌ی متنی مجزا نگریست، چراکه هیچ اثر «اصیلی» وجود ندارد. از طریق بدخوانی خلاقِ یک شعر خاص می‌توان نشان داد که آن شعر به‌واسطه‌ی ارتباطی متقابل و پویا با شعرهای دیگر موجودیت دارد. بدخوانی خلاق به حوزه‌ی

تحلیل انتقادی نیز کشیده می‌شود، چراکه عملِ نقد متضمنِ بدخوانیِ آگاهانه‌ی متون شعری است. به نظر بلوم، بدخوانیِ خلاقِ انتقادی و بدخوانیِ خلاقِ شاعرانه هم‌پوشانی دارند و مرزهای این دو نوع گفتمان را مغشوش می‌کنند.

مفهوم بدخوانی خلاق در بسیاری از آثار بلوم حضور دارد. در کتاب‌های اضطراب تأثیر: نظریه‌ای در بابِ شعر (۱۹۷۳)، نقشه‌ی بدخوانی (۱۹۷۵) قبالا و نقد (۱۹۷۵)، شعر و سرکوب: بازنگرش‌گری از بلیک تا استیونس (۱۹۷۶)، می‌توان مباحث مربوط به آن را یافت. مناسب‌ترین کاربست نظریه‌ی بدخوانی خلاق در کتاب والاس استیونس: شاعران اقلیم ما (۱۹۷۷) عرضه شده است.

← اضطراب تأثیر

Michael Trussler

برجسته‌سازی (Foregrounding)

برجسته‌سازی مفهومی است که پیش از جنگ دوم جهانی در مکتب پراگ و تحت تأثیر آراءِ صورت‌گرایان روس ساخته و پرداخته شد و نشان‌گرِ کاربردِ نامتعارف یک رسانه، و خودنماییِ آن در مقابلِ پس‌زمینه‌ای از پاسخ‌های «خودکار» است، و این وجهِ مشخصه‌ی بخش عمده‌ای از أشکال بیان هنری، اگر نه تمامیِ آن‌ها، است.

در ادبیات، برجسته‌سازی را می‌توان با «هنجارگریزیِ» زبانی یکسان شمرد. این برجسته‌سازی مبتنی است بر تخطیِ شاعر از قواعد و قراردادها؛ و او به‌واسطه‌ی این کار از سطح منابعِ ارتباطیِ به‌هنجارِ زبان فراتر می‌رود، و با رهاندنِ خواننده از قیدِ بیانِ کلیشه‌ای، او را متوجه چشم‌اندازهایی دیگر می‌کند. استعاره‌ی هنری که نوعی هنجارگریزی معنایی است، مهم‌ترین نمونه‌ی این نوع برجسته‌سازی است.

به بیان کلی‌تر، برجسته‌سازی تمام پدیده‌های چشمگیر زبانی را دربرمی‌گیرد؛ پدیده‌هایی که به‌نحوی موجب می‌شوند تا خواننده از محتوای گزاره‌ایِ پیام (این که «چه چیزی گفته شده») روی بگرداند و توجهش را به خودِ پیام (این که «چگونه گفته شده») معطوف گرداند. درنتیجه، می‌توان استفاده‌ی آگاهانه از «ابهام» (مانند جناس) و مهم‌تر از آن «موازنه» ــ که در عام‌ترین شکلِ آن به معنای الگوسازی ورای حد متعارف الگوسازی‌ای است که به‌واسطه‌ی قواعد زبانی، در زبان وجود دارد ــ را برجسته‌سازی خواند.

برجسته‌سازی مفهومی سودمند و حتی حیاتی در سبک‌شناسی است و پلی میان عینیتِ نسبیِ توصیفِ زبان‌شناختی و ذهنیتِ نسبیِ داوریِ ادبی برقرار می‌کند. این مفهوم معیاری است که به کمک آن می‌توان از میان توده‌ای از اجزاءِ زبانی، ویژگی‌هایی را برگزید که در موردِ تأثیر ادبی موضوعیت دارند. اما برجسته‌سازی در مقامِ یک معیار، مفهوم خیلی دقیقی نیست؛ زیرا تقابلِ میان امر برجسته و پس‌زمینه، تقابلی نسبی است، و تنها پاسخی ذهنی می‌تواند مشخص کند که چه چیزی برجسته‌سازی شده و چه چیزی برجسته‌سازی نشده است. سایر موارد مبهمی که در این مورد وجود دارند از این قرارانـد: آیا نیّت نویسنده شاخص مناسبی برای برجسته‌سازی هست یا نه؟ شالوده‌ی روان‌شناختیِ برجسته‌سازی چیست؟ (به یاد داشته باشیم که عناصرِ برجسته‌سازی‌شده می‌توانند بدون ورود به ساحتِ خودآگاهِ شخص نیز «عمل کنند»). آیا برجسته‌سازی را می‌توان هم‌ارزِ اهمیتِ هنری دانست؟

می‌توان پرسش آخر را به صورت منفی هم مطرح کرد و به دو مسئله‌ای اشاره کرد که مانع از

آن می‌شوند که ما برجسته‌سازی را شالوده‌ی نظریه‌ی جامعی در موردِ سبک ادبی قرار دهیم: (۱)به نظر می‌رسد که هنجارگریزی و موازنه اغلب کارکردی پس‌زمینه‌ای دارند تا برجسته‌ساز، و به جز در قالب اصولی مبهم مانند خوش‌نوایی و تنوع‌بخشی، تبیین انتقادی را پس می‌زنند. (۲) در موردِ نثر می‌توان گفت که رویکردِ امکان‌باورانه به سبک که در قالب «گرایش» به برخی از گزینه‌های زبانی نسبت به برخی دیگر بروز می‌کند، اغلب مناسب‌تر جلوه می‌کند تا رویکردی مبتنی بر برجسته‌سازی؛ زیرا آن‌چه در نثر اهمیت دارد ویژگی‌های منفرد و استثناییِ زبان نیست، بلکه تراکمِ برخی از ویژگی‌ها نسبت به برخی دیگر است. برجسته‌سازی در نثر بیشتر در سطوح درون‌مایه، شخصیت، پیرنگ، دیدگاه و غیره دیده می‌شود تا در سطح گزینش‌های زبانی. (نیز نک: صورت‌گرایی روسی).

← مکتب پراگ؛ صورت‌گرایی روسی؛ آشنایی‌زدایی

Geoffrey N. Leech

بستار /گشودار (Closure / Disclosure)

شاید مفهوم بستار ادبی یا مفهوم پایان (اصطلاحی که فرانک کرمود به کار می‌برد) ریشه در نظر ارسطو در بوطیقا داشته باشد، آن‌جاکه او می‌گوید که اثر ادبی باید «کامل» و «پایان‌یافته» باشد. اما اصطلاح «بستار» در نوشته‌های روان‌شناسان مکتب گشتالت شکل گرفت، در قاموس کسی مثل کورت کوفکا که در کتاب اصول روان‌شناسی گشتالت (۱۹۳۵) به بررسی ماهیت و اهمیت گرایش آدمی به ادراک کلیت پرداخت. فرانک کرمود، ناقد ادبی، در کتاب مفهوم پایان (۱۹۶۶) می‌گوید خلقِ پایان گرایشی بشری است که نه تنها در ادبیات به روشنی دیده می‌شود، بلکه در قصه‌های زندگی نیز مشهود است. کرمود به‌عنوانِ نمونه‌ای از این میل بشری برای تحمیل نظم، به تاریخِ طولانیِ پیش‌گویی‌های نامسلمِ آخرزمانی اشاره می‌کند.

این اصطلاح به طورِ مشخص‌تر، در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و به ویژه با انتشار کتاب بارابارا هرنستاین اسمیت، بستارِ ادبی (۱۹۶۸)، به‌مثابه‌ی راهی برای توصیفِ نیّتِ متن، دوباره رواج پیدا کرد. از نظر اسمیت، متن هنگامی بستار را تولید می‌کند که نزد خواننده‌ی خود احساسی از «توقف مناسب» را به وجود آورد، و این هنگامی است که متن نبودِ رخ‌دادهای بعدی را اعلام و توجیه می‌کند. به بیان دیگر، بستار پی‌آمدِ مستقیمِ ساختارِ صوریِ متن، انسجام، یکپارچگی و کمالِ آن است. به این معنا، کاربرد این اصطلاح توسط اسمیت یادآور دیدگاه ارسطو دربابِ یکپارچگی متن و نیز مفهومِ کانتیِ «هدف‌مندی درونی» است؛ هر دوِ این‌ها نقشی محوری در نگرشِ انتقادیِ نوین به متن به‌مثابه‌ی یک ابژه‌ی بسته‌ی زیبایی‌شناختی دارند. (نک: نقد نو).

با این که بررسی اسمیت فقط به شعر محدود می‌شد، اما راه را برای تجزیه و تحلیل‌های بعدی، به ویژه در موردِ بستار در رمان گشود. با این همه، پایان‌گشودگیِ بالقوه‌ی آن‌چه باختین رمانِ «پسا-اسطوره‌ای» می‌خواند (تخیل مکالمه‌ای ۱۹۸۱)، میل صورت‌گرایانه به فهمِ بستار به‌مثابه‌ی مکمل ساختار اثر و نتیجه‌ی منطقیِ آن، یعنی توانایی متن برای دست یافتن به پایان را ناکام گذاشت. دیوید ریشتر در پایان افسانه (۱۹۷۴) راه حلی برای این مسئله ارائه داده است؛ او مفهوم کمال را از بستار صوریِ اثر (احساسی از پایان، که نویسنده

از طریق تمهیداتی چون نگارشِ خلاصه‌ی پایانی، می‌آفریند) جدا می‌کند. ریشتر معتقد است که رمان‌های رتوریکی یا نظریه‌بنیاد (مانند رمان کچ ۲۲ نوشته‌ی جوزف هلر) اساساً با رمان‌های پیرنگ‌بنیاد که در آن‌ها فکر پیروِ عملِ داستانی است، تفاوت دارند. اگرچه این قصه‌های نیت‌مند بالقوه شکلی باز دارند، اما با ارائه‌ی تصویری مناسب از یک نظریه‌ی مشخص می‌توانند به کمال و بستار دست یابند.

ناقدان دیگری که در ورای ساختار صوریِ اثر، به زمینه‌ی اخلاقی و تاریخی-اجتماعی آن توجه دارند، معتقدند که مشخصه‌ی ممیزه‌ی رمان «مدرن» نه بستار، بلکه گشودگیِ آن است. فرض مشترک تحلیل‌های آن‌ها این است که اثر ادبی بخشی از موقعیتِ تاریخی-اجتماعیِ خود است و نه چیزی محصور و جدای از آن؛ و رمان به‌مثابه‌ی یک شکل ساختاری ثابت نیست، بلکه نوعی فرآیند است. یکی از چنین ناقدانی دیوید دیچز است که به سال ۱۹۳۹، درمقامِ یک «ناقد بیشینه‌بافت»، اعتقاد داشت که به دلیل تأثیر عمیق افولِ باورِ عمومی در تمدن غربی، رمان شکلی در حال گذار است (رمان و جهان مدرن، ۱۹۳۹). در دهه‌ی ۱۹۶۰، ایهاب حسن (معصومیت رادیکال، ۱۹۶۱) و آلن فریدمن (دوره‌ی رمان، ۱۹۶۶) این نظر را مطرح کردند که نه‌تنها رمان شکلی در حال گذار است، بلکه اساساً، خود، نوعی فرآیند است. برپایه‌ی آن‌چه ایهاب حسن «روح و شکل آیرونی» می‌نامد و آن‌چه فریدمن «سیلان تجربه‌ی اخلاقی» می‌خواند، گشودگیِ طرح در رمان ابعادی اخلاقی، ساختاری و زیبایی‌شناختی به خود می‌گیرد. (نک: آیرونی). راشل بلو دوپله‌سی ناقد فمینیست، که به بررسی تبعاتِ ایدئولوژیکِ بستار در رمان می‌پردازد، در کتاب نوشتن ورای پایان (۱۹۸۵)، شیوه‌هایی را بررسی می‌کند که نویسندگان معاصر زن در صدد برآمده‌اند تا از طریق آن‌ها بدیلی برای «پایان‌های مرسوم» در ادبیات عاشقانه (ازدواج یا مرگ) بیابند. (نک: نقد فمینیستی؛ ایدئولوژی).

نظریه‌پردازانِ ارتباط در سده‌ی بیستم نیز از اصطلاح بستار یا به طورِ مشخص‌تر، بستار ایدئولوژیک بهره می‌گیرند تا نحوه‌ی هدایتِ خوانش توسط راهبردهای رتوریکیِ متن را شناسایی کنند. (نک: نقد رتوریکی؛ ارتباط، نظریه‌ی). اگرچه آن‌ها بستار ایدئولوژیک را غالباً در تجزیه و تحلیل رسانه‌ای به کار می‌گیرند (مثلاً برای اشاره به «دیدگاهِ» یک مقاله در روزنامه)، اما ویژگیِ فوق ویژگی‌ای است که در همه‌ی متون دیده می‌شود.

در دهه‌ی ۱۹۶۰، رویکرد دیگری نیز نسبت به بستار انتقادی سر بر آورد. این رویکرد بر این اندیشه استوار بود که بستارِ متن پیش از آن که مولود خودِ متن باشد، پی‌آمدِ میلِ خواننده برای به کار بستن و مهارکردن آن در متن است. در این رویکرد، بستار محصول کنش تفسیر است و نه محصول متن ادبی. مثلاً استنلی فیش در کتاب آیا متنی در این کلاس هست؟ (۱۹۸۰)، مشخصاً بر تنش خواننده در تولید معنا تأکید می‌کند و می‌گوید خواننده به هنگامِ کنش خواندن، بدون آن که توجهی به ساختار صوریِ متن داشته باشد، نوعی بستارِ ادراکی را در موردِ آن اعمال می‌کند. (نیز نک: نقد خواننده‌محور).

تندترین مخالفت با بستارِ متنی از سوی واسازان و به‌طورِ خاص ژاک دریدا بیان شده

است. او در مقاله‌ی «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» (۱۹۶۶) و به طورِ کلی‌تر، در کتاب‌های نوشتار و تفاوت (۱۹۶۷) و در باره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷)، این انتقادات را طرح کرده است. (نک: واسازی). دریدا با این استدلال که وجود ما محصور در زبان است («چیزی بیرون از متن نیست»)، معتقد است که تفسیر پایانی ندارد. اگر معنا بیرون از جهانِ زبان جایی نداشته باشد ـ چیزی که دریدا با تکیه بر مفهوم تفاوط می‌گوید ـ آن‌گاه می‌توان گفت که معنای متن ادبی هیچ‌گاه ثابت نخواهد بود. بدون وجود مرکزی که بتوان بازیِ معنا را بر آن بنیاد نهاد، متن تا بی‌کران گشوده است و تلاش ناقد برای تأکید بر بستار توهمی بیش نخواهد بود. (نک: مرکز / نامرکز؛ بازی؛ تفاوت / تفاوط). در این معنا، بستار برای توصیف یک فعل به کار می‌رود (مثلاً، اعمال کردن بستار)، فعلی که معنای آن به معنای «تمامیت‌بخشی» نزدیک است. از نظر واسازان و خصوصاً از نظر دریدا، وسوسه‌ی تأکید بر بستار وسوسه‌ای است که باید جلوی آن را گرفت.

با این‌که برخی واسازان از ناممکن بودنِ بستارِ متن به‌مثابه‌ی چیزی جز یک آرمان یافتاری شکوه می‌کنند (پل دومان)، یا به کند و کاو در پیچیدگی هزارتوی زبانِ انتقادی‌ای می‌پردازند که مدام جابه‌جا و یا به وام گرفته می‌شود (جوزف هیلیس میلر)، و یا در بابِ فروپاشیِ چارچوب‌های متنی و تفسیری کند و کاو می‌کنند (باربارا جانسون)، با این حال، مباحث آن‌ها نوعی گشودار بنیادی را به نمایش می‌گذارند که در دل هر متنِ خلاقانه یا انتقادی وجود دارد. در واقع، چالش واسازانه نه تنها متضمن این نکته است که متون بیانگرِ گشودار هستند، بلکه همان‌طور که میلر می‌گوید، گویای این نکته نیز هست که بی‌ثباتیِ معنا اثباتِ بستار را اساساً ناممکن می‌کند.

مقاله‌ی ویلیام اسپانوس با عنوان «شکستن حلقه: هرمنوتیک به‌مثابه‌ی گشودار» (۱۹۷۷) ستایشی چشمگیر از گشودار است: در این مقاله، او تجزیه و تحلیل و بسط هستی و زمانِ مارتین هایدگر می‌پردازد. (نک: هرمنوتیک). اسپانوس به آثاری اشاره می‌کند که در چارچوب نقد نو، نقد اسطوره‌ای نورتروپ فرای، ساختارگراییِ تزوتان تودوروف و رولان بارت نوشته شده‌اند، و نیز آثاری که او نقد پدیدارشناختیِ آگاهی ـ کارِ ژرژ پوله ـ می‌خواند، آثاری که همگی به جای کند و کاو در اشارات زمانی و فرآیندیِ اثر، میل به تمرکز بر سویه‌های صوری و فضاییِ آن دارند. به سخن دیگر، آنان به جای این که متن را «بشنوند» و تجربه کنند، آن را «می‌بینند» و طرحش را رسم می‌کنند. تجزیه و تحلیلِ پی‌آیندِ این رویکرد تبدیل به دور باطلی می‌شود که به موجب آن خوانش صرفاً مؤید انتظارات خواننده خواهد بود، انتظاری مبنی بر این که متن کلیتی یکپارچه است که می‌توان آن را در قالبی فضایی درک کرد. درعوض، اسپانوس تأکید می‌کند که اثر ادبی باید در مقامِ یک رخ‌داد تجربه شود. به این ترتیب، هرمنوتیکِ پدیدارشناختی تبدیل به یک فرآیند کشف می‌شود؛ فرآیندی به معنای گشودنِ ـ بازکردنِ ـ امکانات هرمنوتیکی‌ای که وسوسه‌ی نااصیلِ فضایی که در آگاهیِ ادبیِ غربی وجود دارد، آن‌ها را محصور می‌کند، پنهان می‌دارد و درنهایت، با واداشتنِ زمان‌مندیِ متن به ورود در یک حلقه، آن‌ها را فراموش می‌کند. چنین هرمنوتیکِ پدیدارشناسانه‌ای امکان خوانشی را میسر می‌سازد که دیگر یک بستار نیست، بلکه

همان‌گونه که عنوان مقاله‌ی اسپانوس نشان می‌دهد، نوعی گشودار است. با این همه، گفتنی است که به نظر اسپانوس، مقالات خودِ هایدگر درباره‌ی شعر، زبان و اندیشه روشنی به اندازه‌ی کافی رادیکال برای شکستن این حصار ارائه نمی‌کنند.

در نتیجه‌ی حملات واسازان و نیز دیگران به مفهوم ساختارگرایانه‌ی بستار، نظر ناقدان در موردِ یکپارچگی متن ادبی تغییر کرد. مثلاً موورای کرایگر در مقاله‌ی «دفاع از بوطیقا» (۱۹۸۱)، از موضع نقد نو که ویژگیِ آن «تعهد به بستارِ صوری به‌مثابه‌ی مشخصه‌ی اصلی یک ابژه‌ی ادبی موفق» است فاصله می‌گیرد. درعوض، او بستار را توهم «محصورسازی»‌ای می‌داند که از «عادتِ» نویسنده و خواننده به جستجوی بستار ناشی می‌شود. اصطلاح «محصورسازی» درمقامِ تعریفی برای بستار (که جفری هارتمن نیز در نجات متن، ۱۹۸۱، آن را به کار می‌برد) فاقد آن اقتدار صوری‌ای است که «یکپارچگیِ» هرنستاین اسمیت یا «کمالِ» دیوید ریشتر واجد آنند.

← واسازی؛ نوشتارشناسی

Nathalie Cooke

بوطیقا (Poetics)

بوطیقا در این‌جا به همان معنایی به کار می‌رود که ارسطو از آن در نظر داشت، یعنی بررسیِ ادبیات درمقامِ آفرینش کلامی. طرحِ چنین بررسی‌ای در دوره‌های گوناگون با چون و چراهای بسیار و سوءِ ظن‌های فراوان روبه‌رو بوده است، که دلیل آن از یک سو، فردیّتِ وصف‌ناپذیرِ اثر ادبی، و از سوی دیگر، پیچیدگی تاریخی و اجتماعیِ پدیده‌های ادبی بوده است. ایرادِ نخست، فردیّت و امکان‌ناپذیر بودنِ بازتولیدِ رابطه‌ی زیبایی‌شناختی با آثار را با جایگاهِ عملیِ آن‌ها خلط می‌کند: هر اثری به‌مثابه‌ی کلامی قابل فهم، در حوزه‌ی فعالیت‌های کلامیِ نهادینه‌شده و پایدار جای می‌گیرد، حوزه‌ای که برمبنای آن، فقط تفاوت‌های فرديِ اثر می‌تواند وجود داشته باشد. از سوی دیگر، هر روالِ آفرینشی، به‌محض این که ابداع می‌شود، به طورِ بالقوه امری «فرامتنی» است (ژرار ژنت)؛ این بدان معناست که حتی اگر هم این روال شکلی دیگرگون‌شده به خود بگیرد، باز هم می‌توان آن را در آثار دیگر بازشناخت. البته ایراد دوم چندان جدی نیست؛ زیرا هر متن ادبی صرف نظر از این که معنای آن به لحاظِ استنادی (تاریخی، اجتماعی، روانی و غیره) چه باشد، کلامی است که به صورت اثر درآمده است، و طبیعتاً می‌توان آن را به‌منزله‌ی نمونه‌ای از ادبیات مطالعه کرد.

گاه بر این باوریم که برخلافِ آن‌چه در موردِ سایر حوزه‌های دانش می‌بینیم، مطالعه‌ی ادبیات نمی‌تواند مطالعه‌ای صرفاً توصیفی باشد. از این دیدگاه، قلمروِ ادبیات حوزه‌ای ارزشی است و بنابراین، مطالعه‌ی آن، به صورت توأمان، هم توصیفی است و هم ارزش‌گذار. اما این استدلال چندان موضوعیت ندارد، زیرا بوطیقا هنر ادبیات را، نه به‌منزله‌ی پدیده‌ای ارزشی، بلکه به‌منزله‌ی پدیده‌ای فنی، به‌منزله‌ی مجموعه‌ای از «روال‌ها» مطالعه می‌کند (رومن یاکوبسن). همان‌طور که توصیف زبان‌شناختی با دستورِ زبانِ تجویزی تفاوت دارد، باید مطالعه‌ی توصیفی (و احتمالاً توضیحیِ) پدیده‌های ادبی را نیز از ارزیابیِ آثار (که بر «ارزیابیِ زیبایی‌شناختی» آن‌ها استوار است) متمایز کرد.

برخلافِ باوری که در دوره‌ی اوج

«ساختارگرایی» وجود داشت، بوطیقا نمی‌تواند مدعیِ آن باشد که «یگانه» نظریه‌ی ادبیات است: به‌اندازه‌ی شیوه‌های شناختِ ادبیات، نظریه‌های ادبیِ گوناگون وجود دارد که درنتیجه، تعداد آن‌ها سر به فلک می‌زند. هر یک از این رویکردها (رویکردهای تاریخی، جامعه‌شناختی، فلسفی، روان‌شناختی و غیره)، موضوع مطالعه‌ی خاصی را برای خود انتخاب می‌کنند، به‌طوری که روابط آن با سایر رویکردها، نه رابطه‌ای مبتنی بر رقابت و انحصار، بلکه رابطه‌ای تعاملی و تکوینی است (یا باید باشد) ــ و این همان کثرت‌گراییِ روش‌شناختی است که نوارسطوئیانِ مکتب شیکاگو از آن دفاع می‌کنند. در این‌جا می‌توان به نکته‌ای اشاره کرد که توضیح می‌دهد چرا ما از اصطلاح «بوطیقا» استفاده می‌کنیم و نه از اصطلاح «نظریه‌ی ادبی»: جنبه‌ی «نظریِ «بوطیقا نسبت به سایر رویکردهای شناختی به ادبیات، نه بیشتر است و نه کمتر. بنابراین، وجه ممیزه‌ی بوطیقا در شأنِ «نظریِ» آن، و در قلمروِ ارجاع آن (ادبیات) که با بسیاری از رویکردهای دیگر مشترک است نیست؛ بلکه مشخصه‌ی آن این است که بوطیقا یکی از ابعاد ادبیات را به عنوان موضوعِ خود برمی‌گزیند که همانا هنر ادبیات و، شاید به‌طورِ عام‌تر، آفرینشِ زبانی است. بوطیقا در این معنا، درچارچوب علوم زبانی در معنای عامِ آن قرار می‌گیرد: هرچند که همه‌ی روال‌های آفرینش ادبی را نمی‌توان به پدیده‌های زبانی در معنای دستوریِ آن فروکاست ــ مثلاً «دسیسه‌ـ چینی» (پل ریکور) یک روال فرانشانه‌ای است که آن را می‌توان مثلاً در سینما هم یافت ــ اما گنجاندنِ آن در یک اثر ادبی، درنهایت، همواره مَنشی کلامی دارد.

تاریخچه

در غرب، بوطیقا به‌مثابه‌ی یک رشته‌ی مستقل، با بوطیقای ارسطو زاده شد. ارسطو درباره‌ی هدفِ خود چنین می‌گوید: «سخن ما درباب شعر است و درباب انواع آن، و این که خاصیت هر یک از آن انواع چیست و افسانه‌ای را که مضمون شعر است چگونه باید ساخت تا شعر خوب باشد. آنگاه سخن از کم و کیف اجزاء و سایر اموری که به این بحث مربوط است خواهیم گفت» ([۴۶]، قطعه‌ی ۱). درنتیجه، ارسطو آشکارا در پی ساختنِ نظریه‌ای عمومی درباب «فن شعر» است، هرچند که این متن، آن‌گونه که به ما رسیده (تصور بر این است که این متن بخش دیگری هم داشته که به «کمدی» اختصاص داشته اما امروز در دست نیست)، نظریه‌ای را در موردِ دو ژانرِ تراژدی و حماسه طرح می‌کند. درعین حال، می‌توان به‌عینه مشاهده کرد که این متن دو کار را انجام می‌دهد: یکی توصیفِ آثار و دیگری ارزش‌گذاریِ آن‌ها (از این بابت که می‌کوشد تا اجزاءِ یک تراژدیِ «موفق» را مشخص کند).

در این‌جا مجالی نیست تا تاریخ تفکر درباب بوطیقا را از ارسطو تا سده‌ی بیستم مرور کنیم. اما فقط به ذکر دو نکته بسنده می‌کنیم. از سویی، سخن انتقادی درباب ادبیات هیچ‌گاه کاملاً از تفکر بوطیقاشناختی تهی نبوده است، و این چیز عجیبی نیست. به راستی چگونه می‌توان درباره‌ی آثار ادبی سخنانی منطقی بر زبان راند، اما هیچ توجهی به این نکته نداشت که موضوع بر سرِ بررسی چگونگیِ آفرینش کلامی از طریق استفاده از فنونِ زبانیِ خاص است. با این حال، تا آغاز سده‌ی بیستم، بوطیقا به ندرت نیرویی را که در متن ارسطو داشت بازیافت. از سوی دیگر، از زمان لاتین باستان، بوطیقا استقلالی را که در

دیدگاهِ جامع‌نگرِ ارسطو داشت، از دست داد و جذب رتوریک شد؛ رتوریکی که بیش از آن که به ویژگی‌های زیبایی‌شناختیِ سخن ادبی توجه داشته باشد، به مقوله‌ی عام‌ترِ ایجاد «تأثیر» کلامی توجه داشت (نک: نقد رتوریکی). این تعامل میان بوطیقا و رتوریک که عملاً تا سده‌ی نوزدهم ادامه داشت، اتفاقی نبود: به نظر می‌رسد مرزبندیِ دقیق میان این دو رشته چندان ساده نباشد. دلیل آن فقط این نیست که رتوریک به بررسی پدیده‌هایی از جمله صنایع بیانی می‌نشیند که نقش مهمی در ادبیات دارند، بلکه به این دلیل هم هست که خلاقیت زبانی در بیرون از ادبیات و در قلمروِ کنش‌های زبانیِ به‌اصطلاح «جدی» هم، در مراتب و مدارج گوناگون، وجود دارد.

بوطیقای امروز که پیشینه‌ی آن نهایتاً به احیای پارادایمِ نقدِ رمانتیک بازمی‌گردد، بر پایه‌ی یک قرن آثارِ فراوانی که هر یک دیدگاهی خاصِ خود دارند، شکل گرفته است؛ اما هر یک، به تفاریق، به درکِ پدیده‌ی ادبی چونان پدیده‌ای مبتنی بر آفرینش کلامی یاری رسانده‌اند. ما در این‌جا بدون آن که بخواهیم ادعای جامعیت داشته باشیم، چند مرحله‌ی اساسیِ آن را بازمی‌گوییم:

۱) صورت‌گراییِ روسی، که به‌واسطه‌ی نقش مهمی که در بسط ساختارگرایی در دهه‌ی ۱۹۶۰ داشت، در فرانسه به‌خوبی شناخته شده است، و بی‌شک مهم‌ترین عامل بسط بوطیقا در سده‌ی بیستم بوده است. صورت‌گرایی بر این نکته تأکید دارد که پدیده‌های ادبی را باید به‌منزله‌ی مجموعه‌ی خاصی مطالعه کرد که نمی‌توان آن را به علت‌های گوناگونِ برون‌ادبی‌ای فروکاست که بر روی آن عمل می‌کنند؛ و این کار هم عملی است و هم مطلوب: «نظریه‌ی ادبی» باید بکوشد تا به «ادبیّت» آثار دست یابد، یعنی به روال‌هایی که به‌واسطه‌ی آن‌ها، این آثار به هنر بدل می‌شوند و زبان در آن‌ها کارکردی زیبایی‌شناختی پیدا می‌کند. به همین ترتیب، مطالعه‌ی پدیده‌های عام، دیگر صرفاً ابزار صاف و ساده‌ای برای تشخیصِ ویژگیِ خاصِ یک اثرِ معیّن نیست، بلکه خود، هدفِ شناختیِ مستقلی قلمداد می‌شود: موضوع مورد بررسیِ بوطیقا یک اثرِ مشخص و منفرد نیست، بلکه مجموعه‌ی روال‌هایی است که معرّف ادبیّتِ آثار هستند: روال‌هایی از جمله ساختمانِ روایت (آیخنبام، اشکلوفسکی و پروپ)، پدیده‌های سبکی (وینوگرادف)، ساختارهای آهنگین و وزن (بریک و یاکوبسن)، دیالکتیکِ ژانرها (تینیانوف)، ساختارهای درون‌مایه‌ای (توماشفسکی) و غیره (نک: روایت‌شناسی؛ سبک‌شناسی؛ نقد ژانر؛ درون‌مایه).

۲) «حلقه‌ی باختین» که وولوشینوف و مدودوف از اعضای مهم آن بودند، بسیار بعدتر از دوره‌ی فعالیتِ خود، در غرب شناخته شد. بوطیقای ساخته و پرداخته‌ی میخاییل باختین با نقدِ صورت‌گرایی، روان‌کاوی و زبان‌شناسی سوسور (نک: [۱۵۰۳]، ص ۲۰-۲۳)، به‌جای آن که تأکید خود را بر جنبه‌ی نظام‌مند و قائم‌به ذاتِ پدیده‌های ادبی بگذارد، بر جنبه‌ی کلامی و بینامتنیِ آثار (ژولیا کریستوا) معطوف کرد. (نک: نقد مکالمه‌ای). او بر خلافِ صورت‌گرایان، نثر را بر شعر برتر می‌شمرد و نظریه‌ای درباب ژانرها و به ویژه نظریه‌ای درباب رمان سر و شکل داد (نک: رمان چندآوا)، که از برخی جنبه‌ها با مفاهیمِ موجود در رمانتیسمِ ینا مشترکاتی داشت. این بوطیقا با نوعی نظریه‌ی زبانی به نام «فرازبان‌شناسی» انطباق دارد که در واقع، نوعی نظریه‌ی گفتمانی است.

دیدگاهِ زبانیِ باختین در موردِ برخی از نکات (به ویژه به‌واسطه‌ی اهمیتی که برای مکالمه‌گری و چندزبان‌گونگیِ انواع سخن قائل است) طلایه‌دارِ کاربردشناسیِ امروزِ زبان است. (نیز نک: چندصدایگی / مکالمه‌گری؛ چندآوایگی / مکالمه‌گری).

۳) «حلقه‌ی زبان‌شناسی پراگ» که در سال ۱۹۲۶ پی‌ریزی شد و برخی از اعضای قدیمیِ حلقه‌ی صورت‌گرایانِ روس نظیر یاکوبسن و بوگاتیرف نیز عضو آن بودند، تغییراتی را در آموزه‌های صورت‌گرایی روسی وارد کرد. (نک: مکتب پراگ). مهم‌ترین نماینده‌ی این مکتب یان موکاروفسکی بود که بوطیقا و، به طورِ عام‌تر، زیبایی‌شناسی‌ای را بنیاد گذارد که هم ساختاری بود و هم کارکردی: موکاروفسکی ادبیات را شکلی خاص از ارتباط زبانی می‌داند که کارکردِ مسلط آن کارکردِ زیبایی‌شناختی است. (نک: ارتباط، نظریه‌ی). به‌علاوه، او که تحت تأثیر پدیدارشناسی هوسرل بود، مسئله‌ی نیت‌مندی را نیز وارد تحلیل ساختاری کرد. به باورِ او، در مطالعه‌ی ادبیات، باید سه چیز را از هم جدا کرد: یکی آفرینش آثار ــ که به نیت‌مندی مؤلف و «حالات معناییِ» او مربوط می‌شود ــ دیگری ساختارِ ملموسِ آثار ــ از منظر هویت نحویِ آن‌ها ــ و سرانجام مطالعه‌ی ادراکِ آثار از رهگذرِ انضمامی شدنِ همواره متغیری که ساختارِ انضمامی‌شده آن را هدایت می‌کند. موکاروفسکی با طرحِ ساحتِ انضمامی شدنِ ادراکیِ اثر، بشارت‌بخش «زیبایی‌شناسیِ دریافتِ» هانس روبرت یاس و ولفگانگ آیزر بود. از دیگر آثارِ مهم مکتب پراگ می‌توان به آثار اوتاکار زیچ و ییرژی ولتروسکی در موردِ ادبیات نمایشی و تئاتر، و نیز از آثار فلیکس ودیچکا که پیش‌قراولِ زیبایی‌شناسی دریافت است اشاره کرد. (نک: نظریه‌ی دریافت).

۴) «مکتب ریخت‌شناسی» که بین سال‌های ۱۹۲۵ و ۱۹۵۵ در آلمان شکل گرفت، حاصل تأثیر توأمان نظریه‌ی ریخت‌شناسی گوته (که از حوزه‌ی گیاه‌شناسی وارد حوزه‌ی ادبیات شد) و طردِ تاریخی‌باوری‌ای بود که بخش بزرگی از مطالعات ادبی سده‌ی نوزدهم را تشکیل می‌داد ــ و از اندیشه‌های کروچه و فوسلر الهام گرفته بود. این مکتب دلبسته‌ی توصیف ژانرها و صُوَرِ گوناگونِ سخن ادبی بود (نک: نقد ژانر)؛ در این راستا می‌توان از آثار آندره یولس در موردِ «فرم‌های بسیط»، آثار والزل، که در واقع، از نمونه‌های آغازینِ روایت‌شناسی به شمار می‌آیند و به بررسی گونه‌های کلام (روایت عینی، و سبکِ غیر مستقیم آزاد) اختصاص داشتند، آثار مولر در موردِ زمان‌مندی، یا آثار لامرت در موردِ تألیفِ اثر، یاد کرد.

۵) «مکتب پدیدارشناسی». نظریه‌پردازانِ مکتب پراگ تحت تأثیر فلسفه‌ی هوسرل بودند، اما آثار خود را آثاری پدیدارشناختی قلمداد نمی‌کردند. (نک: نقد پدیدارشناختی). در مقابل، آثار فیلسوف لهستانی، رومن اینگاردن، مستقیماً در چارچوب مصطلحاتِ پدیدارشناسیِ هوسرل جای می‌گیرد. او، به ویژه، به مسئله‌ی جایگاهِ اثرِ ادبی توجه داشت. به اعتقاد او، اثر ادبی دارای سه بنیان وجودی است: یکی تجلیِ مادی (مثال مشخص و منفرد اثر)، دیگری کنش‌های آگاهانه (کنش‌های نویسنده، خالق اثر، کنش‌های گیرنده‌ی اثر)، و سرانجام امورِ آرمانیِ ماهیتاً نیت‌مندانه (معناهایی که در کنش‌های آگاهیِ نویسنده متحقق می‌شود و در جریان خوانش، تحققِ دوباره می‌یابند) (رومن اینگاردن؛ نک: منبع

[۱۷۶۸]). بُعدِ دیگرِ دیدگاهِ او که وی را به مکتب پراگ پیوند می‌زند، مشتمل بر تمایزی است که او میانِ اثر به‌مثابه‌ی یک ساختار زبانی ــ که حامل نقاطی است که واجد نوعی عدم تـعینِ معنایی هستند ــ و انضمامی‌سازیِ این ساختار در کنش‌های خواندن، قائل می‌شود. در میان سایر آثاری که از پدیدارشناسی تأثیرپذیرفته‌اند، به‌ویژه باید از آثارِ کِتِه هامبورگر در موردِ داستان نام برد. «زیبایی‌شناسی دریافت» که بعداً هانس روبرت یاس آن را ساخته و پرداخته کرد و نیز «نظریه‌ی خوانش» ولفگانگ آیزر هرچند که تا حدی در خط و ربطِ پدیدارشناسی قرار می‌گیرند، بیشتر در قلمروِ هرمنوتیک جای میگیرند تا در قلمروِ بوطیقا در معنای دقیق آن. (نک: نظریه‌ی دریافت).

۶) «نقد نو». نقد نو بر خوانش انتقادی و دقیقِ آثار و حتی ارزش‌گذاریِ آن‌ها تأکید دارد و درنتیجه، بیشتر درچارچوب هرمنوتیک و نقد قرار می‌گیرد تا درچارچوب بوطیقاشناسی. اما به‌رغم این امر، هم در گونه‌ی آمریکایی و هم در گونه‌ی انگلیسیِ آن، شماری از مفروضات خاص بوطیقا وجود دارد. ازجمله‌ی آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: نظریه‌ی ریچاردز که کارکرد ارجاعیِ زبان را در مقابلِ قالب‌ریزیِ شاعرانه‌ی عواطف قرار می‌دهد، یا مطالعات ویلیام امپسون درموردِ نقش ابهام و طنز در شعر، یا تحلیل پرسی لابک درموردِ راویِ داستان، و آثار بروکس یا رنسام درباره‌ی تنشِ معنایی به‌مثابه‌ی اصل پایه‌ی ساختاردهیِ شعر. کتاب کلاسیک رنه ولک و آستین وارن به نام نظریه‌ی ادبیات (۱۹۶۲) را می‌توان تلاشی برای ترکیبِ روشِ تحلیلیِ ساختارگرایی (ولک عضو مکتب پراگ بود) با نقد تفسیری که وجه مشخصه‌ی نقد نو بود، دانست.

۷) نوارسطوییان شیکاگو (به‌ویژه رونالد کرین، اِلدر اولسن، برنارد واین‌برگ و ریچارد مک‌کیون) در مقابل نقد نو صف‌آرایی می‌کنند و متهمش می‌کنند که اهمیتی بیش از اندازه برای علت مادیِ اثرِ هنری یعنی زبان قائل است، و این به قیمت بی‌توجهی به علتِ صوریِ اثر یعنی محتوای محاکاتیِ آن تمام می‌شود. (نک: مکتب شیکاگو). بنابراین، چندان جای تعجب نیست اگر نوارسطوییان در برابر نقد متمرکز بر شعر که شاخصِ نقد نو است، تحلیلی را قرار می‌دهند که به داستان اولویت می‌دهد. آن‌ها با دست یازیدن به آثار ارسطو، موضوع اصلیِ بوطیقا را مطالعه‌ی چیزی می‌دانند که ویژگی فعالیت ادبی را رقم می‌زند: پوئسیس محاکاتی (نک: محاکات). مهم‌ترین بوطیقاشناسِ متأثر از نوارسطوییان وِین بوت است: در کتاب او با عنوان رتوریکِ داستان (۱۹۶۱)، می‌توان دیدگاه کلاسیکی درموردِ بسیاری از مقوله‌های تحلیلِ روایت را یافت، مانند نظریه‌ای درموردِ نظرگاهِ روایی، یا تمایز میان راوی، مؤلف واقعی، و مؤلف ضمنی (یعنی تصویر مؤلف آن‌گونه که از روایت استنباط می‌شود).

۸) در فرانسه، طرحِ «بوطیقای توصیفی» را نمی‌توان از نامِ پل والریَ و کرسیِ بوطیقا که او در کولژ دو فرانس تأسیس کرد، تفکیک کرد. گرچه کار والری از حد یک طرح فراتر نرفت، اما بی‌شک تأثیری انکارناپذیر بر ساختارگراییِ ادبی که از دهه‌ی ۱۹۶۰ پاگرفت، گذاشت. با این حال، مهم‌ترین مشخصه‌ی تحلیل ساختاری در فرانسه در تأثیر زبان‌شناسی و انسان‌شناسی ساختاری (رومن یاکوبسن، لویی یلمزلف، امیل بنونیست و کلود لوی‌استروس) نهفته است. به طورِ کلی

می‌توان دو رویکرد متفاوت را در ساختارگرایی ادبی مشاهده کرد:

الف) رویکرد نشانه‌شناختی که نماینده‌ی اصلیِ آن نشانه‌شناسیِ گره‌ماسی است، اما در برخی آثار نشانه‌شناختیِ رولان بارت (مثل نظام مُد، ۱۹۶۷) یا ژولیا کریستوا (نشانه‌شناسی: جستارهایی به سوی تحلیل نشانه‌ای، ۱۹۶۹) نیز می‌توان رگه‌هایی از آن را مشاهده کرد. (نک: نشانه‌شناسی). ویژگی رویکرد گره‌ماس این است که تحلیل پدیده‌های ادبی را حوزه‌ی خاصی از نشانه‌شناسیِ زایایی می‌داند که برپایه‌ی نوعی معناشناسیِ عام بنا شده است. مفهوم محوریِ آن مفهومِ «جهان‌های معنایی» است که عبارت است از کل دلالت‌هایی که نظام‌های ارزشیِ هم‌زیست می‌توانند در یک فرهنگِ مفروض تولید کنند (فرهنگی که به‌شیوه‌ی زبان‌شناسیِ قومی تحدید شده است) (نک: منبع [۶۲۴]). این جهانِ معنایی را نمی‌توان به صورت یک کلّ درک کرد: تحلیل نشانه‌شناختیِ کارآمد همواره تحلیلی «که‌جهانی» است: این که‌جهان‌ها همچون جفت‌های متقابلی مانند زندگی/مرگ، به دست آوردن/از دست دادن، مذکر/مؤنث و غیره تعریف می‌شوند که گویی عوالمی گفتمانی را تولید می‌کنند که خود، تجلیِ سطحیِ آن‌ها هستند. گفتمان ادبی یکی از این عوالم گفتمانی است، و موضوع اصلیِ تحلیلِ این گفتمان پی‌ریزیِ مراحلی است (به‌همراهِ سطوح ساختاریِ متناظر با آن‌ها) که ساختارهای ژرفِ نشانه‌ای را به تجلیات گفتمانیِ سطحی که همان آثار باشند، سوق می‌دهند. مکتب گره‌ماسی کوشید تا به‌ویژه در حوزه‌ی تجزیه و تحلیلِ داستان این برنامه را عملی کند. این مکتب با خلق آثاری با حدِّ بالای صوری‌سازی و انتزاع، بنیانی علمی به مطالعه‌ی پدیده‌های ادبی (به‌طورِ عام‌تر پدیده‌های نشانه‌ای) بخشید. با این حال، دستگاه صوریِ چشمگیر و برجسته‌ی آن نمی‌تواند مانع از آن شود که ابعاد مسئله‌سازِ برخی از پیش‌نهاده‌های آن ـــ در موردِ مثلاً جایگاه محدودیت‌هایی که گمان بر این است که راهبر متون روایی هستند، و پیش‌نهاده‌های مرتبط با مثلاً انتقال مفاهیم دستور زبان زایشی و گشتاری به حوزه‌ی تولید متن ـ از نظر دور بماند.

ب) رویکرد خاص ادبی که آن را می‌توان به‌ویژه در آثار کلود برمون، ژرار ژنت، تزوتان تودورف، اکثر آثار رولان بارت و دیگران مشاهده کرد. این نویسندگان که ساختارگراییِ تعدیل‌شده‌ای داشتند)، با این‌که از برخی پیش‌نهاده‌های روش‌شناختیِ زبان‌شناسی و انسان‌شناسیِ ساختاری الهام گرفته بودند، اما هیچ‌گاه به صوری‌سازی متوسل نشدند (البته اگر کاربردِ نمودار و جدول را برای رده‌بندی مستثنا کنیم). غیر از چند نوشته‌ی آموزشی (مانند اثر جمعیِ ساختارگرایی چیست؟ ۱۹۶۸، یا برخی از آثار رولان بارت)، این ساختارگراییِ تعدیل‌شده تعهد چندانی به پروژه‌ی علمِ عامِ نشانه‌ها ندارد. درواقع، چنان‌که از برشماریِ حوزه‌های اصلیِ پژوهشی ـــ مانند روایت‌شناسیِ صوری و درون‌مایه‌ای، پژوهش‌های رتوریکی، مطالعه‌ی ژانرهای ادبی، تحلیل روابط میان توصیف و قصه، آثار مربوط به وزن، و اخیراً مطالعات تکوینی، و غیره ـــ برمی‌آید، این موضوع‌های مطالعه با مسائلِ کلاسیکِ مطالعاتِ ادبی پیوند می‌خورند. صرف نظر از این که ما در موردِ دست یازیدن به زبان‌شناسی به‌مثابه‌ی یک الگوی معرفت‌شناختی چگونه بیندیشیم، آثار منسوب به ساختارگرایی نشان داده‌اند که با توجه به شالوده‌ی زبانیِ اثرِ ادبی، استفاده از آن

درمقامِ ابزاری برای تحلیل اجتناب‌ناپذیر است.

دامنه‌ی نفوذ ساختارگرایی از مرزهای فرانسه فراتر رفت و با قوت تمام در کشورهای زیادی جا باز کرد. در ایالات متحده‌ی آمریکا نیز تأثیر فراوانی در مطالعه‌ی روایت (اسکولز و کیلاگ، ۱۹۶۶، کوهن، ۱۹۷۲) و سبک‌شناسی (مایکل ریفاتر، ۱۹۷۱) داشته است. اما هنوز تحلیلِ تاریخیِ مناسبی از ساختارگراییِ بین‌المللی صورت نگرفته و انجامِ آن همچنان در دستور کار است.

۹) در میان آثار نشانه‌شناختیِ دیگری که (خارج از دایره‌ی نظریه‌ی گرماس) در تحلیل پدیده‌های ادبی ایفای نقش کرده‌اند، باید از تحلیل‌های اومبرتو اکو، چزاره سِگره و سایر نشانه‌شناسان ایتالیایی، آثاری که در چارچوب مکتب تارتو نوشته شده‌اند، آثار منسوب به نقد اجتماعی (مانند آثار کلود دوشه) و اخیراً نظریه‌ی چندنظامیِ مکتب تل‌آویو (ایتامار اِون زُهار) و نیز «علم تجربی ادبیات» که در آلمان و حول آراءِ س. ی. اشمیت شکل گرفت، نیز نام برد. این آثار پیوندهای متعددی با مسائل مورد توجه بوطیقا دارند: مثلاً اومبرتو اکو، از همان آغاز، به تحلیل آثار ادبی به‌مثابه‌ی کنش‌هایی ارتباطی گرایش داشت؛ در آثار اخیرِ وی نیز که به نظریه‌ی تفسیر اختصاص دارند، همچنان این گرایش دیده می‌شود؛ «نقد اجتماعی» به‌واسطه‌ی تحلیلی که از تولید متن به دست می‌دهد، به بوطیقا نزدیک می‌شود، اما از آن‌جاکه به‌جای توجه به اثر به‌مثابه‌ی پدیده‌ای زیبایی‌شناختی، توجه خود را به تولید «متن اجتماعی» معطوف می‌کند و آن را نمایه‌پردازیِ امر اجتماعی از رهگذرِ متن و در متن می‌انگارد، از بوطیقا متمایز می‌شود؛ «نظریه‌ی چندنظامی» اساساً از زاویه‌ای نهادی و کارکردی به ادبیات می‌نگرد و می‌خواهد هم پویش درونیِ نظام ادبی را بررسی کند و هم روابط متقابلِ آن با سایر نظام‌های نشانه‌ای را؛ این رویکرد را می‌توان به‌نحوی برجسته‌تر و چشمگیرتر در «علم تجربیِ ادبیات» که اساساً از نشانه‌شناسیِ اجتماعیِ ادبیات برخاسته است، مشاهده کرد. بی‌شک، آثاری که در چارچوب مکتب تارتو نوشته شده‌اند، به رغم این که قالب نظریِ خود را از نظریه‌ی اطلاعات اخذ کرده‌اند، بیشترین نزدیکی را با بوطیقا در معنای دقیق کلمه دارند: مثلاً یوری لوتمن (که هم از صورت‌گرایی الهام گرفته است و هم از آثار میخاییل باختین)، نظریه‌ای عام در موردِ ساختار متن ادبی طرح می‌کند و در این چارچوب، این نوع متن را پدیده‌ای «فرازبانی» می‌انگارد. با این حال، حتی اگر در مقامِ نظر بتوان بوطیقا ــ یا مطالعه‌ی آفرینش ادبی ــ را از نشانه‌شناسیِ ادبی ــ مطالعه‌ی نظام ادبی به‌مثابه‌ی پدیده‌ای ارتباطی ــ متمایز کرد، اما در عمل نمی‌توان مرزی قطعی و دقیق میان این دو ترسیم کرد. از آن‌جاکه آفرینش ادبی همواره در چارچوبی نهادی جای می‌گیرد، این دو رویکرد را نمی‌توان از هم جدا کرد.

به دست دادن تصویری از تحول بوطیقا در قالب چند جنبش و مکتب فقط می‌تواند چند شاخص را به دست دهد، اما درعین حال، واقعیتِ تاریخی را نیز تحریف می‌کند: آثار مهم و نمونه در این زمینه را ــ خواه تحلیل‌های شعریِ یاکوبسن باشد و خواه آثار باختین، موکاروفسکی و هامبورگر، و یا در سال‌های اخیر آثار چندوجهیِ بارت و آثار ژنت، تودوروف یا برمون ــ نمی‌توان به چند «مکتب» یا «جنبش» فروکاست؛ وانگهی، آثارِ خیلی‌های دیگر که در مطالعه‌ی هنر ادبی سهمی داشته‌اند ــ مثل آثار آوئرباخ، نورتروپ

فرای، یان وات، و غیره، و نیز به‌طورِ عام‌تر، آثار فولکلورشناسان، متخصصان ادبیات شفاهی، ادبیات کهن یا ادبیات کشورهای غیراروپایی ــ در هیچ جریان مشخصی جای نمی‌گیرند و ادعای هیچ نام خاصی را هم ندارند.

← **صورت‌گرایی روسی؛ مکتب پراگ؛ ساختارـ گرایی؛ نقد پدیدارشناختی؛ نقد نو؛ مکتب شیکاگو؛ نشانه‌شناسی؛ نقد اجتماعی**

Jaen-Marie Schaeffer

بیناسوژه‌گی (Intersubjectivity)

بیناسوژه‌گی اصطلاح مهمی در هرمنوتیکِ پدیدارشناختی است و بر تعامل ارتباطی میان سوژه‌ها دلالت می‌کند (نک: سوژه / ابژه؛ نقد پدیدارشناختی). بن‌بست هرمنوتیکِ رمانتیک که در آثار ویلهلم دیلتای به اوج خود رسید در این نکته نهفته است که نمی‌تواند توضیح دهد که چگونه در پارادایم دوگانه‌ی سوژه / ابژه که تمامی ابزارهای دانایی از جانبِ سوژه‌ی داننده به سوی دیگران امتداد می‌یابد، سوژه می‌تواند دیگری را بشناسد. گام نخست برای این کار با مفهوم هستن‌ـدرـجهانِ مارتین هایدگر برداشته شد. پیش از آن که سوژه چیزی را بشناسد، پیشاپیش به جهانی متعلق است که هستی‌ای زبانی دارد.

بنا بر این، بیناسوژه‌گی گریزی است از مرزهای سوژه‌گی به فرآیندی از تعاملِ ارتباطی، به‌واسطه‌ی زبان. هر چه شخص بیشتر بکوشد تجربه‌ی خود را توضیح دهد، گوینده یا شنونده فاصله‌ی بیشتری از سوژه‌گی می‌گیرد و به بیناسوژه‌گی می‌رسد. توضیح دادن به دیگری هدفِ اولیه‌اش ترسیمِ یک زمینه‌ی مشترکِ زبانی است، به‌نحوی که تجربه بتواند به معنایی مشترک بدل شود. کتاب‌های حقیقت و روش (۱۹۶۰) نوشته‌ی هانس گئورک گادامر و هرمنوتیک و علوم انسانی (۱۹۸۱) نوشته‌ی پل ریکور حاوی پژوهش‌های بنیادینی درباره‌ی بیناسوژه‌گی هستند.

← **سوژه / ابژه؛ نقد پدیدارشناختی؛ هرمنوتیک**

Mario J. Valdès

بینامتنیت (Intertextuality)

امروزه، بینامتنیت اصطلاحی رایج در نظریه‌ی ادبی و زبان‌شناسی متن است. ژولیا کریستوا در اواخر دهه‌ی شصت، در بررسی آرا و افکار میخاییل باختین ــ خصوصاً در بحث پیرامون اصل مکالمه‌گریِ وی ــ اصطلاح بینامتنیت را وارد عرصه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبیِ فرانسه کرد (نک: منبع [۹۰۵]). واژه‌ی «ترامتنیت» نیز گاه به همین معنا به کار رفته است.

بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست. بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متنِ مشخص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیرادبی باشند، هم‌عصرِ همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند. درواقع، کریستوا معتقد است هیچ متنی «آزاد» از متون دیگر نیست.

در این راستا، می‌توان گفت که ژانر مفهومی بینامتنی است: شعری که در ژانرِ غزل سروده شده باشد از قواعد و قراردادهای سنّت معینی که شاعر آن را به ارث برده تبعیت می‌کند، قراردادهایی که احتمالاً سایرِ شاعران آن دوره نیز به کارشان بسته‌اند. (نک: نقد ژانر). وقتی شکسپیر می‌نویسد «چشمان معشوقه‌ی من

هرگز به خورشید مانند نیست»، درواقع، دارد درمقام راوی، و در قالب نوعی مکالمه‌ی تعاملی، به مقابله با استعاره‌های مرسومِ سانِت ـ استعاره‌هایی که خوانندگان شکسپیر نیز باید آن‌ها را بشناسند ـ برمی‌خیزد. بنابراین، از منظر خواننده، بینامتنیت «چارچوبِ ارجاعِ» مهمی است که به تفسیرِ متن کمک می‌کند (اومبرتو اکو؛ نک: منبع [۴۱۷]).

در نمونه‌ی فوق، متن دگردیسیِ متنِ دیگری است و درواقع، چگونگی کارکردِ عامِ رابطه‌ی بینامتنی را نشان می‌دهد. «وام‌گیری» نیز فرآیند دیگری است که رابطه‌ی بینامتنی را به‌گونه‌ای بارزتر نشان می‌دهد. این وام‌گیری ممکن است به صورت وام‌گیریِ ترکیباتِ واژگانیِ یک شعر باشد، یا شکل نقل قول یا تلمیح به خود بگیرد (مثلاً آن‌جا که اسکار وایلد نوشته «اندکی صداقت چیز خطرناکی است...»، یا در عنوان کتابی مانند دنیای شجاعِ نوِ هاکسلی که برگرفته از یکی از آثار شکسپیر است)، یا ممکن است به شکل افزوده‌های بزرگ‌تری باشد (مانند سرزمین هرزِ الیوت)، یا برمبنای الگویی ساختاری شکل گرفته باشد (مثل الگوگیری داستان‌های علمی-تخیلی از اسطوره‌ها و افسانه‌ها)، و یا این که ترکیبی از همه‌ی این شیوه‌ها باشد (مانند شب عزای فینگان‌ها اثر جیمز جویس و یا دیگر داستان‌های مدرنیستی). تقلید و نقیضه هم بر وام‌گیری از اَشکال پیشین استوار هستند و هم بر دگردیسی آن‌ها؛ و این همان چیزی است که ژرار ژنت «پیرامتنیت» نامیده است. مناسبات بینامتنی را می‌توان در هنرهای غیرکلامی مثل موسیقی و فیلم نیز مشاهده کرد (نک: منبع [۹۶۵]). (نک: متنیّت).

بینامتنیّت در مفهومی وسیع‌تر به مناسبات متن با حوزه‌های گسترده‌تر و مبهم‌ترِ شناخت نیز اشاره دارد؛ حوزه‌هایی که خواننده باید برای تفسیر متن از آن‌ها کمک بگیرد (راجر فاولر؛ نک: منبع [۵۰۹]). مثلاً در فرهنگ شفاهی، و در تصنیف حماسه‌های انگلیسیِ باستان یا چکامه‌های سده‌های میانه، فرض بر این است که دانش مشترکی میان شاعر و مخاطب وجود دارد که شامل قواعد، شیوه‌ی بیان و انباره‌ی تمهیدات رتوریکی و نیز مجموعه‌ای از ارزش‌ها و باورهای مشترک اجتماعی می‌شود. (نک: ادبیات شفاهی).

کریستوا با اتکا به این اصطلاح، نظریه‌ای درباره‌ی متن ارائه می‌دهد. وی بر این باور است که متن شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای است که در نسبت با سایر کنش‌های دلالت‌گر (کاربردی از نشانه‌ها که شاخصه‌ی ایدئولوژیک دارد)، در متنِ فرهنگ جای گرفته است. (نک: کنش دلالت‌گر). مفهوم بینامتنیت، ساختار ادبی را در بسترِ کلیتی اجتماعی ـ کلیتی که تصور می‌شود ماهیتی متنی دارد ـ قرار می‌دهد ([۹۰۴]، ص ۶۱) و متن را با دلالت‌های تاریخی-اجتماعی‌اش سازگار می‌سازد و آن را در تعامل با رمزگان‌ها، گفتمان‌ها و صداهای گوناگونی می‌نشاند که از متن گذر کرده‌اند؛ به این ترتیب، به‌کمک ایده‌ی بینامتنیت می‌توان بر محدودیت‌های مترتب بر صورت‌گرایی و ساختارگرایی چیره شد. (نک: نشانه‌شناسی؛ نشانه؛ رمزگان؛ گفتمان؛ کنش دلالت‌گر؛ صورت‌گرایی روسی).

در فرانسه، بینامتنیت بدل به شعاری شد که بیانگرِ موضع گروه «تل‌کِل» در مباحث انتقادی بود. این گروه با این مفهوم و به‌واسطه‌ی ترکیب و

شرح و بسط آراءِ فردینان دو سوسور، کارل مارکس و زیگموند فروید ــ زیر سؤال بردن مرجع، مرگ مؤلف، مرگ سوژه ــ به نقد ساختارگرایی پرداختند. از این پس، دیگر متن‌کاوی به تجزیه و تحلیل معنا و رابطه‌ی زبان با مرجع آن نمی‌پرداخت، بلکه به بررسی دلالت و روابط نشانه‌ها و متون با دیگر نشانه‌ها در فرآیند نشانه‌پردازی (تعامل نشانه‌ای) می‌پرداخت. چنین تلقی می‌شد که بت‌وارگیِ معنا در مفهومِ مارکسیستیِ آن، «ردِّ» ارزشِ کاربردی و کارِ خلقِ متن را پاک کرده است. برداشت کریستوا از متن به‌مثابه‌ی «زایایی» با مفهوم بینامتنیت، که ملتقای متون متعدد است، هم‌ارز می‌شود و هم‌هنگام، به بازخوانی، برجسته‌سازی، ژرف‌کاوی، تلخیص، و جابه‌جاییِ این متون می‌انجامد ([۱۴۸۱]، ص ۷۵). «زایاییِ» ترازبانی به‌مثابه‌ی مرکززدایی دیالکتیکی نیروی تبیینیِ زیادی ایجاد می‌کند؛ در همین راستا، رولان بارت می‌گوید که «مفهومِ بینامتن، مفهومی است که بُعدِ اجتماعی را وارد نظریه‌ی متن می‌کند: این کار بر اساسِ مسیری مشخص یا تقلیدی ارادی انجام نمی‌گیرد، بلکه اساس آن اشاعه است» ([۱۱۱]، ص ۱۰۱۵). «بینامتنیت متن را می‌گشاید؛ بینامتنیت بازیِ بی‌پایان نشانه‌پردازی است و به انقلاب در زبان شاعرانه می‌انجامد» (ژولیا کریستوا؛ نک: منبع [۸۹۷])؛ انقلابی علیه بستارِ دال در گفتمانِ بازنمودی. اگرچه متون بالقوه ناهمگن هستند، اما نیروی نافرمانِ ویران‌سازیِ وحدتِ نمادینِ متن تنها در برزنگاه‌های تاریخی-اجتماعی تحقق می‌یابد. (نک: مرکز / نامرکز).

← متن؛ متنیت؛ ایدئولوژی؛ نقد مکالمه‌ای

Katie Wales

پراکسیس (Praxis)

اصطلاح پراکسیس نقشی محوری در ماتریالیسم دیالکتیک ایفا می‌کند؛ و این نظریه‌ای بود که کارل مارکس آن را به‌مثابه‌ی نقدی بر ایدئالیسم و ماتریالیسم مکانیکی ساخته و پرداخته کرد. مارکس در «نهاده‌هایی درباره‌ی فوئرباخ» (۱۸۴۵)، که همراه با ایدئولوژی آلمانی (۱۸۴۵) نقطه‌ی عطفی در کارهای او به شمار می‌آید، اظهار می‌دارد که فلسفه فقط تفسیرهای گوناگونی از جهان به دست داده است اما آن را دگرگون نکرده است. او در این‌جا، پراکسیس را «فعالیت حسیِ انسانی» تعریف می‌کند ([۱۰۷۶]، ص ۴۰۳)، و پراکسیس انقلابی را فعالیتی می‌داند که هم‌زمان، هم موقعیت را تغییر می‌دهد و هم خودِ فعالیت انسانی را. به نظر مارکس، حقیقت در پراکسیس شکل می‌گیرد و درنتیجه، یک موضوعِ صرفاً نظری نیست. او معتقد است که مقوله‌هایِ عمیقاً نظری با روابطی که در جریانِ پراکسیسِ اجتماعی شکل می‌گیرند، تناظر دارند. مثلاً فردِ انتزاعی‌ای که فویرباخ به تجزیه و تحلیلِ آن می‌پردازد، به شکل خاصی از جامعه تعلق دارد. درنتیجه، مارکس این نظر را نمی‌پذیرد که «گوهرِ انسانی» ویژگیِ مجردی است که آحاد افراد واجد آنند، بلکه آن را «مجموعه‌ای از مناسبات اجتماعیِ» بیرونی می‌داند (ص ۴۰۴) که از پراکسیسِ اجتماعیِ مشخص و متمایزی ناشی می‌شود که، خود، به طورِ تاریخی شکل گرفته است.

این دیدگاه درباره‌ی پراکسیس کاملاً در تقابل با مدلِ سه‌بخشیِ ارسطو ــ «تئوریا»، «پراکسیس»، «پوئسیس» ــ قرار می‌گیرد. در مدل ارسطو «تئوریا» با تفکر پیوند دارد و معیارِ سنجشِ حقایقِ ابدی است (حقایقی که از نظم پدیده‌های طبیعی حاصل آمده‌اند)، «پراکسیس»

به علم سیاست مربوط می‌شود که دومین شکل از فعالیت‌هایی است که به روی شهروندانِ آزاد گشوده می‌شود، و «پوئسیس» به ساختن اشیاء مربوط می‌شود. دیدگاه ارسطویی فاقد نظریه‌ای درباب پراکسیس است، زیرا در این دیدگاه، نظریه به اعتبار چیزهای معلوم و معین به داوری درباب حقیقت می‌نشیند (و بنابراین، به دانش در معنای محدودِ آن مربوط می‌شود)، و این در حالی است که پراکسیس مستلزم آزادی و انتخاب میان صورت‌های بدیل است. مفهومِ دانشِ نظری به‌مثابه‌ی شالوده‌ی پراکسیس در تفاسیری پدیدار گشت که در سده‌های میانه از آراءِ ارسطو به دست داده شد. این مفهوم سرانجام به اندیشه‌ای انجامید که فرانسیس بیکن آن را تشریح کرد و بر مبنای آن، غایتِ دانشِ نظری کاربستِ عملیِ آن است و نتایجِ آن باید در جریانِ پراکسیس به اثبات برسد. بعدها، ایدئالیسم باور به آزادیِ اراده‌ی انسان را از اعتقاد به نوعی دانشِ نظری درباره‌ی پراکسیس اخذ کرد. در این راستا، کانت بر پایه‌ی دانش نظری، خِرَدِ عملی (اخلاق) را پی‌ریزی کرد و هگل تجربه را شکفته شدنِ روح دانست. این معنای آزادیِ اراده‌ی انسان که مستقل از موقعیتِ مادی به آن نگریسته می‌شود، در نوشته‌های اولیه‌ی مارکس نیز به چشم می‌خورد.

در نقد و نظریه‌ی ادبی مارکسیستی، اصطلاح پراکسیس «بر فعالیت و فرآیند کلی‌ای دلالت دارد که به‌واسطه‌ی آن، انسان‌ها در جامعه (در مقامِ «سوژه») جهان را موضوعِ عمل خود قرار می‌دهند و آن را تغییر می‌دهند» ([۱۵۸۲]، ص ۳)، و به این وسیله، توجه به تولید ادبی به‌مثابه‌ی پراکسیس اجتماعی معطوف می‌شود. (نک: سوژه / ابژه؛ نقد مارکسیستی). نظریه‌پردازان ادبی و ناقدانِ مارکسیست، با توجه به عوامل اجتماعی و اقتصادی، به ویژه، به بررسی جنبه‌های تاریخیِ تولید و دریافت ادبی می‌پردازند. بررسی مقوله‌هایی نظیر زیبایی‌شناسی یا خودِ ادبیات در این بافت، منجر به پذیرش معنایی عام‌تر برای اصطلاح ادبیات شده است؛ به‌طوری که در این معنا، متونی که بیرون از دایره‌ی شاهکارها و آثار تثبیت‌شده و مرجعِ ادبیات قرار دارند نیز در قلمروِ ادبیات جایَ می‌گیرند. نقد اجتماعی که غالباً با نقد و نظریه‌ی مارکسیستی مرتبط انگاشته می‌شود (و البته با جامعه‌شناسی ادبیات تفاوت دارد) در پی آن است که نحوه‌ی حضور پراکسیسِ اجتماعی و روابطی را که به طورِ اجتماعی شکل گرفته‌اند، در صورت و ساختارِ آثارِ ادبی مشخص کند.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، موریس مرلوپونتی و ژان پل سارتر برپایه‌ی آثار اولیه‌ی مارکس (پیش از ۱۸۴۵)، اصطلاحِ پراکسیس را در معنایی پدیدارشناختی و اگزیستانسیالیستی به کار بردند. پراکسیس در این معنا، بر وجودِ ضرورتاً نامتعین انسان و درنتیجه، بر آزادیِ محتومِ او تأکید می‌کرد. (نک: نقد پدیدارشناختی). درمقابل، در آثار نظری و انتقادیِ بعدی در فرانسه، مانند آثار لویی آلتوسر، پی‌یر بوردیو یا گروه تل‌کل، غالباً از اصطلاح «پراتیک» (عمل) به‌جای پراکسیس استفاده می‌شود. آلتوسر در کتاب در دفاع از مارکس (۱۹۶۹)، مفهوم «پراتیکِ نظری» را شکل خاصی از «پراتیکِ اجتماعی» معین دانست. بنابراین، پراتیکِ نظری درچارچوب تعریف عامِ پراتیک جای می‌گیرد و این تعریف عام عبارت است از تبدیلِ یک ماده‌ی خامِ معین به یک محصولِ تبدیلی که از کارِ معیّن انسانی و با استفاده از ابزارهای معیّن (تولید) نتیجه می‌شود ([۲۵]،

ص ۱۶۶). وظیفه‌ی پراتیکِ نظری این است که انتزاع‌های پیشاعلمی را که آلتوسر آن‌ها را «انتزاع‌های ایدئولوژیکی» می‌نامد، به مقولات علمی بدل کند. این شکل خاص از پراتیک مفاهیم عام را به مفاهیم نظریِ یک علم (در مقامِ «وسایلِ تولیدِ» آن) عرضه می‌کند و نوعی دانشِ نظریِ انضمامی را ساخته و پرداخته می‌کند (نوعی «امر انضماميِ» هگلی که در تضاد با ابژه‌ی تجربی قرار می‌گیرد).

سپس ژولیا کریستوا، رولان بارت و دیگران از اصطلاح پراتیک یا کنشِ دلالت‌گر استفاده کردند تا به کمک آن فرآیندهای ساخت‌دهی و ساخت‌زداییِ تولیدِ معنا را هم‌چون حوزه‌ای برای پژوهش نشانه‌شناختی معرفی کنند، و مفاهیمی نظیر «متن» و «نوشتار» را در مقابل مفهومِ «اثر ادبی» قرار دهند. (نک: نشانه‌شناسی). کریستوا «پراتیک» را نوعی «دگرگونیِ محدودیت‌ها، رکودها و مقاومت‌های اجتماعی و طبیعی» تعریف می‌کند ([۸۹۷]، ص ۱۷). از آن‌جاکه از نظر او، هر پراتیک یا کنشِ دلالت‌گر عبارت است از «پی‌ریزی یک نظام نشانه‌ای و ایجاد موازنه با این نظام» ([۸۹۴]، ص ۱۸)، سوژه‌ی سخن‌گو در متن که یکی از اَشکال کنشِ دلالت‌گر است، در حکم سوژه‌ای در فراشد /سوژه‌ای در معرض آزمون ظاهر می‌شود؛ سوژه‌ای که مراحلی را از سر می‌گذراند که در طی آن هویت او به طورِ اجتماعی شکل می‌گیرد و درعین‌حال، با فرآیندهای مخربِ تغییر و بحران نیز رویارو می‌شود. (نیز نک: نشانه؛ نقد ماتریالیستی).

← نقد مارکسیستی

Winfried Siemerling

پساساختارگرایی **(Poststructuralism)**

اصطلاح «پساساختارگرایی» همراه با پسامدرنیسم (ژان بودریار، ژان‌فرانسوا لیوتار) «پسانقد» (فردریک جیمسون) و واسازی (ژاک دریدا)، در دهه‌ی ۱۹۷۰ وارد عرصه‌ی نظریه‌پردازیِ انتقادی شد. پساساختارگرایی یک مکتبِ فکریِ یکپارچه یا حتی یک جنبش نیست؛ این اصطلاح بیشترین اهمیت را در گفتمانِ بیرون از نقد دارد. نویسندگانی که غالباً برچسب پساساختارگرا به آن‌ها می‌خورد (ژاک دریدا، میشل فوکو، رولان بارت) به ندرت کار خود را چنین توصیف می‌کنند و بر سرِ یک آموزه‌ی مشترک یا تعهد به یک روش واحد توافق ندارند. با این حال، وجودِ نوعی نگرش شک‌آورانه و حتی ویران‌سازانه نسبت به میراث و «طرح مدرنیته» («مدرنیته»ی یورگن هابرماس؛ نک: منبع [۶۵۱]) باعث می‌شود که میانِ آثاری با خط مشی‌ها و علائق متضاد مانند نقد ژاک دریدا به متافیزیک، تحقیقات میشل فوکو درباره‌ی صورت‌بندیِ قدرت و اپیستمه، و نقد تند فمینیستی به قضیب‌محوری (لوس ایریگاری و هلن سیزو) مناسباتِ خویشاندیِ متزلزلی برقرار شود. (نیز نک: گفتمان؛ نقد فمینیستی).

پساساختارگرایی و پسامدرنیسم اغلب به یک معنا به کار می‌روند و این موضوع علاوه بر این که موجب افراط در به‌کارگیریِ برچسب‌ها می‌شود، گویای این نکته نیز هست که مرحله‌ی «پسا»ی یک نظریه اغلب نشانه‌ی خمودگیِ آن نظریه تلقی می‌شود: «موقعیت پسامدرن» (ژان‌فرانسوا لیوتار؛ نک: منبع [۱۰۲۸])، «عصر وانموده‌ها»، بحران و در واقع، «فرآیند عظیم تخریب معنا» (ژان بودریار؛ نک: منبع [۱۲۰]) شاهد این امر در

حوزه‌ی اجتماعی هستند. این به‌هم‌ریختگیِ مرزهای زندگی و نظریه ــ حوزه‌هایی که تاکنون، اگر نه جدا از هم، دست‌کم متمایز به شمار آمده‌اند ــ عرصه‌ی دیگری را برای نقد، و نه برای نظریه، به وجود می‌آورد: آیا باید «پسا»ـنظریه را یک دوره قلمداد کرد (که واقعیتِ اجتماعی مرجعِ آن به شمار می‌آید) یا این که باید آن را چرخشِ بنیادیِ نظریه (علیه بازنمایی و مرجع) دانست؟ وقتی محققانِ فرهنگِ پسامدرن (ایهاب حسن، هل فاستر، آرتور کراکر) همین روح ویران‌سازی را در نقاشی، سینما، روایت و موسیقیِ پیشرو کشف می‌کنند و به این ترتیب، توانایی آن‌ها را در توهم‌زایی نشان می‌دهند و مرزهای یک تمایزِ دیگر ــ تمایز میان رسانه و پیام ــ را می‌شکنند، این سردرگمی تشدید می‌شود.

هنر نیز این «چرخش نظری» را انجام می‌دهد و همگام با نظریه و فرهنگِ عصر پسامدرن، به واقعیت یورش می‌برد، یورشی که پیشاپیش، آن دو در کارش بوده‌اند. درحالی‌که این تضعیفِ «امرِ واقعی» (مرجع، تجربه و معنای اصیل، درست و پایدار) هم موضوعِ پژوهش‌های پسامدرنیستی است و هم پی‌آمد آن، شاید بتوان گفت که این «به‌هم‌ریختگیِ» حوزه‌های متفاوت ــ دال و مدلول، رخ‌داد و مفهوم ــ مهم‌ترین مشخصه‌ی پساساختارگرایی باشد. (نک: دال / مدلول / دلالت). امحا یا دست‌کم سست کردنِ تقسیم‌بندی‌های حافظِ هویت‌های متمایز (تقسیم‌بندی میان دال /مدلول، خوانش /نوشتار، ادبیات /نقد) نشانه‌ی نظریه‌ای است که در عصر پسامدرن کارآیی دارد. (نک: ادبیات؛ متن؛ نشانه).

پیشوند «پسا» در بسیاری از موارد گواه اهمیتی است که گذشته (فریدریش نیچه، مارتین هایدگر، زیگموند فروید، متافیزیک غربی و ساختارگرایی) برای نظریه‌ی پساساختارگرا دارد. دریدا، لیوتار و بارت کراراً به این مسئله پرداخته‌اند و با تأکید، هر نوع کندوکاوی را که هدفش محکوم کردنِ اسلاف باشد یا سودای پیشی گرفتن بر آن‌ها را داشته باشد رد کرده‌اند. مفاهیمی هم‌چون سرآغازی نو، چیرگی و پیشرفت نشان از «شیوه‌ی قهرمانی» (لیوتار، موقعیت پسامدرن) مدرنیته دارند و دقیقاً همان اندیشه‌هایی هستند که «پسا» سودای تغییرشان را دارد. این کندوکاو در مقام شرحِ حالِ گذشته، هم‌چون گسیختگی و آشفتگیِ یک نظامِ گفتمانی عمل می‌کند (دریدا، در باره‌ی نوشتارشناسی). بارت که در سنت ساختارگرایی کار کرده و شاید تنها پساساختارگرای واقعی همو باشد، «شکاف در بازنمایی معنا را» ([۱۰۶]، ص ۲۷۱) در دستور کار نظریِ خود قرار می‌دهد. لیوتار که پساساختارگرایی را بازنویسیِ مدرنیته می‌داند، یادآور می‌شود که امروزه «فقط در صورتی یک اثر می‌تواند مدرن باشد که در وهله‌ی نخست پسامدرن باشد» ([۱۰۲۸]، ص ۷۹). شگفت این که «پسا» تنها با اکنون سر و کار دارد.

ساختارگرایی در دو حوزه تأثیر گذاشته است: زبان‌شناسی (فردینان دو سوسور) و مردم‌شناسی (کلود لوی‌استروس)؛ هرچند که این دومی با دنبال کردن شیوه‌هایی پاگرفت که به لحاظِ شکلی، شبیه به شیوه‌های زبان‌شناسی بود. سوسور با معرفیِ نشانه و نظام نشانه‌ای به‌مثابه‌ی موضوعِ تحلیلِ علمِ زبان، این علم را بر بنیانی هم‌زمانی استوار کرد. نشانه در مقامِ ساختاری مرکب از دال و مدلول که خط ممیزی میان آن‌ها وجود دارد، رابطه‌ای دل‌بخواهی میان دالِ مادی (صداها یا حروف) و مدلولِ غیرِ مادی (مفهوم) برقرار

می‌کند. از آن‌جاکه زبان‌شناسی توجه خود را از معنا به سازمان معطوف می‌کند، معنا دیگر ذاتیِ عنصرِ دلالت‌گر نخواهد بود. معنای هر نشانه تنها در ارتباط با دیگر نشانه‌ها (یعنی به‌واسطه‌ی تفاوت با آن‌ها) شکل می‌گیرد و به این ترتیب، تنها در صورتِ زبان وجود دارد و نه در جوهرِ آن.

ساختارگرایی از دو جهت گُسستی بنیادی در گفتمان مدرنیته ایجاد می‌کند. نخست این که ساختار، که «وانموده‌ی» یک کارکرد است (مقاله‌ی «کنشِ ساختارگرا»ی بارت)، به همه‌ی نمودها ــ نمودهای ملموس، خاص و تاریخی ــ نظم می‌بخشد. ساختار فرارَوی از امر تجربی و تاریخی را «سودمند» می‌بیند. از آن‌جاکه ساختار تاریخ را نظم می‌دهد، آن را تعالی نیز می‌بخشد. به این ترتیب، ساختار زمان را از کار می‌اندازد و برداشتِ قهرمانانه‌ی مدرنیته از تاریخ را (تاریخ به‌مثابه‌ی احیا، نوسازی، نوزایی و پیشرفت) «تهی می‌کند». همان‌گونه که نقد دریدا نشان می‌دهد، ساختار به‌مثابه‌ی یک حوزه‌ی بسته، هیچ جایگاهِ پنهان (در درون) و هیچ حد و مرزی (در بیرون) را برنمی‌تابد (نک: منبع [۳۴۰]). دوم این که علم زبان (زبان در تقابل با گفتارِ فردی یا پارول) معناً را از نشانه جدا می‌کند و آن را همچون چیزی که از بازیِ ساختار نتیجه می‌شود از نو سازمان می‌دهد. بنابراین، علم زبان سوژه‌ی سخن‌گو را در مقامِ کسی که پرورنده و دهنده‌ی معناست از جایگاهی که در گفتمان دارد بیرون می‌راند. (نک: زبان /گفتار؛ بازی).

اما همان‌طور که فوکو خاطرنشان می‌کند ساختارگرایی، به رغم همه‌ی این‌ها، آن آخرین توهم را حفظ می‌کند: ساختارگرایی جهان را چنان به آگاهی عرضه می‌کند که گویی برای این ساخته شده که انسان آن را بخواند. ساختارگرایی شاید مرگِ سوژه‌ی سخن‌گو را بپذیرد، اما مرگِ گفتمانِ سوژه‌محور را نمی‌پذیرد. (نک: سوژه / ابژه). رسالتِ نظریه‌ی پساساختارگرا از میان بردن این آخرین توهم است که آن را به اَشکال گوناگون انجام می‌دهد. با این که پساساختارگرایی بر بستر مفاهیم ساختارگرای «تفاوت» و «زبان» به‌مثابه‌ی نوعی قرارداد اجتماعی شکل گرفته بود، اما از حد و مرزهای اندیشه‌ی سوسوری فراتر رفت.

از جمله زمینه‌سازان فکریِ پساساختارگرایی می‌توان از آثاری چون «تبارشناسیِ» نیچه، سهم نفرین‌شده‌ی ژرژ باتای، و نوشته‌ی مارسل موس درباره‌ی «قریحه» نام برد. همه‌ی این‌ها نمونه‌های نظریه‌ای هستند که یک نظم و اقتصاد را با قراردادن مفاهیمِ آن در مقابلِ گفتمانِ خودِ آن، متلاشی می‌کند. عموماً دریدا را آغازکننده‌ی دوره‌ای از پساساختارگرایی می‌دانند. در کتاب‌های در باره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷) و نوشتار و تفاوت (۱۹۶۷)، دریدا به بررسی متون بنیادیِ ساختارگرایی (آثار سوسور و لوی-استروس) روی می‌آورد تا روشی را که او واسازی می‌خواند در موردِ نشانه و ساختار ــ به‌مثابه‌ی ساخت‌های ثابت و یکپارچه ــ اعمال کند.

واسازی در گفتمانِ زبان‌شناسیِ ساختارگرا مفاهیم بنیادیِ فلسفه‌ای را کشف می‌کند که اعتقاد دارد زبان در نسبت با اندیشه‌ی ملفوظ، واجد نوعی برون‌بودگی سطحی و تصادفی است. نشانه نظمی را وضع می‌کند که به فلسفه اجازه می‌دهد که از آغاز با نوشته‌های فلسفی به مثابه‌ی موضوعاتی بدون معضل برخورد کند: مدلول (اندیشه) را چیزی می‌بیند که به طورِ خودانگیخته و از درون تولید می‌شود، به متنِ خود چنان می‌نگرد که انگار پنجره‌ای است به اندیشه و

آگـاهی، و معنا را امـری ثـابت مـی‌انگـارد که بی‌میانجی در دسترس است و در متن لنگر انداخته است.

آثار اولیه‌ی دریدا (نوشتار و تفاوت، در باره‌ی نوشتارشناسی و حاشیه‌ها، ۱۹۷۲) به بـازخـوانـیِ فلسفه و نوشتار و بررسی رابطه‌ی میان فـلسفه و زبـان‌شناسی اخـتصاص دارد. مـفاهیمی مـانند «ضـمیمه» و «تـفاوط» از ایـده‌ی سـوسوریِ «تفاوت» بـهره مـی‌گیرند تـا مـفهومِ مـتافیزیکیِ حضور را که در نشانه ثبت شـده مـختل سـازند. (نک: متافیزیک حضور). دریدا مفهوم غیبت را (که از نـظر سـوسور نـوعی مـنفی بـودنِ صـرف بود) ردّ پـایی از حـضورِ غـایب مـی‌دانـد. (نک: ضـمیمگی؛ تـفاوت / تـفاوط). بـنابـر ایـن، دال‌ضمیمه‌ی مرجعِ غایب است، مرجعی کـه دال اشاره‌ای به آن نمی‌کند، بلکه جای خالی آن را پُر می‌کند. دلالت هـمواره مـتضمنِ بـازیِ خـاموشِ تعویق است؛ بازنمایی هیچ‌گاه نمی‌نمایاند، بـلکه تنها حضورِ مدلول را به تعویق می‌انـدازد. دلالت که از نظر سوسور مبتنی بر بازیِ تقابل‌های دوگانی است، بازیِ بی‌پایانِ «تفاوط» (تعویقِ حضور در زمان و مکان) انگاشته می‌شود؛ بازی‌ای که هیچ‌گاه ثـبات نـمی‌یابد و آرام نـمی‌گیرد. (نک: تـقابل دوگانی).

نقد دریدا از نشانه راهی تازه را به روی نـقد متنی گشـود ــ و این تغییری بود که به محتوا مربوط نمی‌شد، بلکه کارش «ور رفتنِ با خودِ زبان بود». این نقد به ارزیابیِ دوباره‌ی رابطه‌ی زبـان از یک سو، و حقیقت، خطا، دانش، قدرت، خرد، میل و سوژه‌ی سخن‌گو از سوی دیگر، در کل حـوزه‌ی عـلوم انسـانی، مـی‌انـجامد. عـجیب نـیست کـه واسـازی تأثیری ژرف بـر نـقد ادبـی مـی‌گذارد، حوزه‌ی کاریِ آن را به‌کلّی تغییر مـی‌دهد و مـرز میان داستان و نـظریه (مـالکوم بـوئی)، ادبـیات و فلسفه (ژاک دریدا)، خوانش و نوشتار، و نـاقد و نـویسنده (جـفری هـارتمن) را کـم‌رنگ مـی‌کند. واسازی همراه با روان‌کاویِ ژاک لاکـان مـقوله‌ی تازه‌ای را در نوشتار به وجـود آورد: «خـوانش» ــخوانشِ خوانشِ لاکان از فروید (خوانشِ لاکان نوشته‌ی گَلوپ، ۱۹۸۵) خوانشِ خوانشِ دریدا از افلاطون (نجات متن نوشته‌ی هارتمن، ۱۹۸۱) و روسو (نابینایی نوشته‌ی پل دومـان)، و خـوانشِ خوانش سیزو از لیسپکتور (خوانش بـا کـلارنس لیسپکتور) و خوانش بارت از بالزاک (اس|زد)ــ خوانشی که خود، در یک موقعیت زمانیِ دیگر، در یک زنجیره‌ی پیچیده‌ی بینامتنی قـرار مـی‌گیرد. (نک: بینامتنیت).

میشـل فوکو کارِ «تبارشناسی» را در حـوزه‌ی اندیشه‌ی اجتماعی و فلسفه‌ی علم آغاز مـی‌کند، کاری که به‌لحاظ عملی و روش‌شناختی نتایجی شـبیه بـه واسـازی دارد. تـبارشناسـی بـه‌مـثابه‌ی کـندوکـاوی در روال‌هـا و صـورت‌بندی‌های گفتمانی صرفاً جایگزین تاریخ نمی‌شود، بلکه کارِ آن جابه‌جا کردن تاریخی است که سوژه‌ی مدرن آن را نوشته است. تاریخ جنون (۱۹۶۱) که اولین کـتابِ یک مـجموعه است، در حین شـناختِ «موضوعِ» خود یعنی دیـوانگـی، تـاریخِ خِـرد را به‌مثابه‌ی تاریخِ سرکوب و خاموش‌کردنِ صدای ناخرد در زبانِ بازنویسی مـی‌کند. فـوکو در آثـار بعدی‌اش روش‌شناسی خود را (از باستان‌شناسی تا تـبارشناسی) شـرح و بسـط مـی‌دهد و معانیِ ضـمنی آن را در مـوردِ شـناخت در حـوزه‌های گوناگون مشخص می‌کند: علوم و معرفت‌شناسی (واژه‌هـا و چیزها، ۱۹۶۶؛ بـاستان‌شناسی دانش، ۱۹۶۹)، پـزشکی (پـیدایش درمـان‌گاه، ۱۹۶۳)، مـجازات (مـراقبت و تـنبیه، ۱۹۷۵)، اخـلاق،

جنسیت، و فنون مربوط به «خود» (تاریخ جنسیت، ۱۹۶۷). این تاریخ‌ها رابطه‌ی پیچیده‌ی میان گفتمان‌ها و موضوعاتشان (تن، بیماری، جنسیت، نظم، حقیقت، دانش) را بررسی می‌کنند تا تبارشناسی سوژه‌ی مدرن را بنویسند. درنهایت، این کندوکاوها نشان می‌دهند که گفتمان هم چونان یک روال عمل می‌کند و هم چونان یک ابژه. گفتمان به‌مثابه‌ی یک روال، در روابط قدرت ــ تولید و کنترل «ابژه‌های» خود ــ نهفته است، و به‌مثابه‌ی یک ابژه، تابعِ روالِ عملکردهای گفتمانی است.

فوکو در برخی مقالات خود (مانند «روشن‌ـگری چیست؟» و «نیچه، تبارشناسی، تاریخ»)، محدودیت‌هایی را که تبارشناسی بر خودِ گفتمانِ تحقیق اِعمال می‌کند، مورد بررسی قرار می‌دهد. او مناسباتِ متداخلِ قدرت، دانش و حقیقت را نه به‌مثابه‌ی ابژه‌هایی بیرون از گفتمان بررسی می‌کند و نه به‌مثابه‌ی مفاهیم مجردی که گفتمان آن‌ها را ساخته است، بلکه به‌منزله‌ی عملکردها، رخ‌دادها و پی‌آمدهای گفتمان به بررسی آن‌ها می‌پردازد.

آثار رولان بارت نوعی چرخش نظریِ گام به گام از ساختارگرایی به پساساختارگرایی را در عرصه‌های گوناگون به نمایش می‌گذارند. در این آثار، موضوعِ بررسیِ بارت از اثر به متن، از گفته به گفت‌کرد (دلالت‌گر خیالیِ متز، ۱۹۷۷؛ باستان‌شناسی دانشِ فوکو)، از داستان به گفتمان (متز، همان‌جا)، و از دستگاه (ژان‌لویی کومولی، ژان‌پی‌یر بودری) به مجموعه‌ای از عملکردهای گفتمانی تغییر می‌کند. (نک: گفته / گفت‌کرد).

اگر اثر ساختارِ پایدار و بسته‌ای باشد که با خودش یکی است و توسط منطقِ روایی‌ای سازمان می‌یابد که در متون گوناگون حضوری فراگیر دارد (به‌طوری که اسطوره‌های بارت نیز خود نوعی اسطوره خواهد بود)، متن نیز جایگاهِ زایایی (کریستوا، نشانه‌شناسی) و اشاعه (دریدا، اشاعه)، و میدان مواجهه‌ای است که حتی نویسنده نیز در آن تنها یک تماشاگر است (بارت، «از اثر تا متن»)، و یا این که یکی از کارکردهای نوشتار است (فوکو، دغدغه‌ی خود)، بی آن‌که دسترسی خاصی به معنا داشته باشد. «هر چیزی بی‌وقفه و به صورت چندباره در حالِ دلالت است، اما یک کلِ بزرگِ غایی و یک ساختار نهایی را نمایندگی نمی‌کند» ([۱۰۳]، ص ۱۲).

با حرکت از گفته به سوی گفت‌کرد نیز تغییر مشابهی ایجاد شده است؛ متن (ادبی یا سینمایی) که سخت می‌کوشد تا «توهمِ مضمون» یا «تاریخ / داستانِ» ناب را خلق کند (تاریخ / داستانی که کسی گوینده‌ی آن نیست و از جایی برنمی‌خیزد)، به‌منزله‌ی میدانِ عملکردها زیر سؤال می‌رود. کارِ تحقیق از تجزیه و تحلیلِ معنایِ نهفته در متن تن می‌زند تا به بررسی عملکردهایی بپردازد که به‌واسطه‌ی آن زبان صورت‌بندی‌های گفتمانیِ خود را نظم می‌بخشد (فوکو، باستان‌ـشناسی دانش). در این راستا، نظریه‌ی فیلم می‌کوشد تا تماشاگر را به متنِ بی‌درزِ خود بدوزد، و به این وسیله می‌تواند متن سینمایی را در مقامِ کارِ یک دستگاه (ایدئولوژیک و سینمایی) که به پیش‌بینی، طراحی و تعیین موقعیت تماشاگر می‌پردازد، زیر سؤال ببرد (ژان لویی بودری، ژان لویی کومولی، ترزا دولورتی). تماشاگر که تاکنون با سوژه‌ی تجربی اشتباه گرفته می‌شد، اینک درمقامِ یک محصول سینمایی بازسازی می‌شود: به‌مثابه‌ی جایگاهی در متن، و در حکم تابعِ معنا (خوانش) ونتیجه‌ی آن.

«ناخودآگاهِ» فروید برجسته‌ترین نمونه‌ی

تاریخیِ آن راهبردِ نظری است که اقتصادِ گفتمان را با گنجاندن دوبارهی صدای محذوف و سرکوفته در نظم آن، آشفته میسازد. این راهبرد در مجموعهی متنوعی از آثار پساساختارگرایانه در حوزههای گوناگون دیده میشود: میشل سِر در کتابهای پارازیت (۱۹۸۲) و هرمس (۱۹۸۲) این راهبرد را موضوعِ کارِ خود قرار میدهد و نشان میدهد که وجودِ پارازیت، نوفه و صدای سومِ محذوف در کارکردِ نوعی اقتصادِ کلامی ضروری است: مکالمه، ارتباط و مبادله. فوکو در واژهها و چیزها، به روشنگری درباب «ناخودآگاهِ مثبتِ دانش» مینشیند (ص XI)، و در تاریخ جنون صدای سرکوبشدهی ناخِرَد را نشان میدهد. این دو عملکرد جایگاهِ گفتمانهای میزبانِ علم و خرد را تغییر میدهند. با این همه، نویسندگان زیادی هستند که دشواریِ ذاتیِ این کار را میپذیرند: عنصر سرکوبشده را، که مطلقاً در جای دیگری حضور ندارد، نمیتوان در نوشتار بازنمایاند. بنابراین، تاریخ جنونِ فوکو «باستانشناسی سکوت» است. دریدا هم هشدار میدهد که دگربودگیِ افراطی هیچگاه «در فرد» ظاهر نمیشود، بلکه فقط از طریق نمایندهها و شاخصها سخن میگوید.

دستگاهِ نظریِ ژاک لاکان که مبتنی است بر ساختار سه بخشیِ امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی، این عدم امکان را بیان میکند: امر واقعی آن ابژهی غایبی است (مرجع) که نه نظریه میتواند آن را بازیابد و نه سوژه. بهای سوژه بودن، و در زبان بودن این فقدان یا از دست دادگی است: رابطهای همواره بامیانجی (به تعویق و تأخیرافتاده) با امر واقع. (نک:خیالی / نمادین / واقعی).

نظریهی فمینیستی که رسالتِ بازیابیِ زنانگیِ محذوف در گفتمانهای مسلطِ فلسفه، نقد و روایت (در داستان و فیلم) را در پیش گرفته است، به شدت و بیدرنگ با این دشواری رودررو میشود. نظریهی فمینیستیِ پساساختارگرا که از روانکاوی و واسازی تأثیر پذیرفته است ــ هرچند که کاملاً نسبت به جنسیتِ این میراث آگاه است (جین گَلوپ) ــ کاوشی است برای یافتنِ این صدای محذوف در علم، فلسفه، هنر و در خودِ نوشتههای فمینیستی. این کاوش متضمنِ رسالت دوسویهی نقد و بازنمایی است. نقد فمینیستی بازنمودهای زنانگی را به صورت مضاعف و مانند آینه میخواند: درحالی که این گفتمانها زنان را دچار نوعی فقدان (فقدانِ قضیب) میبینند، این تصویرِ منفی دقیقاً بهمثابهی آینهای عمل میکند که در آن سوژهی مذکر خود را بهمثابهی یک کل بازمیشناسد (کایا سیلورمن). از آنجاکه این نقد در ارائهی هویتی مثبت برای زنانگی ناکام میماند، مشکل نظریهی فمینیستی را در یافتن و نوشتنِ موضعی گفتمانی که از آن موضع، زنانگی بتواند خود را بیان کند، نشان میدهد (نک: منبع [۲۸۰]). (نک: نقد فمینیستی).

نظریهی پساساختارگرا در حوزههای واسازی، تبارشناسی، روانکاوی و فمینیسم به «چرخش زبانشناختی» تن میدهد: این نظریه جایگاه ممتاز خود را در زبان و سروریِ خود نسبت به موضوع مورد بررسیاش را انکار میکند. وقتی نظریه اعتراف میکند که فرازبانی ندارد که بتواند ابژهی دیگری در زبان را توصیف کند، از جستجو برای یافتن یک علت، مؤلف، «عینیتِ» علمی و یا یک نهاد پایه در پسِ آنچه متن میگوید، نیز چشمپوشی میکند. متن (معنای آن) دیگر بهمثابهی شیوهی یکپارچه و اصیلِ

حضور متصور نیست. هر چیزی با بازتولید آغاز می‌شود و پیشاپیش یک بازتولید است: معنا همواره به‌واسطه‌ی تعویق و تأخیر بازسازی می‌شود.
← پسامدرنیسم؛ واسازی

Zsuzsa Baross

پسامدرنیسم **(Postmodernism)**
پسامدرنیسم نامی است که عموماً به اشکال فرهنگیِ پس از دهه‌ی ۱۹۶۰ اطلاق می‌شود، اَشکالی که مشخصه‌های معینی چون بازتابندگی، آیرونی و آمیزه‌ای از هنر عامه‌پسند و هنر رسمی را به نمایش می‌گذارند. گرچه این عنوان نخست در معماری مورد توجه قرار گرفت (نک: منبع [۸۳۲])، اما اکنون برای توصیف ادبیات، هنرهای دیداری، موسیقی، رقص، فیلم، نمایش، فلسفه، نقد، تاریخ‌نگاری، الاهیات، و هر چیزِ روزآمدِ دیگر در عرصه‌ی فرهنگ به کار می‌رود. پسامدرنیسم را چه امتداد سویه‌های رادیکال‌تر مدرنیسم بینگاریم و چه آن راگسستی از چیزهایی مانند ناتاریخی‌باوریِ مدرنیستی و یا حسرت بستار بدانیم، به هر حال، با «منطق فرهنگیِ سرمایه‌داریِ متأخر» (فردریک جیمسون)، با موقعیت عام علم در عصر فن‌آوریِ اطلاعاتی (ژان‌فرانسوا لیوتار)، با جایگزینیِ کانون توجه هستی‌شناختی به‌جای کانون توجه شناخت‌ـشناختیِ مدرنیستی (برایان مک‌هیل)، و با جایگزینیِ وانموده به‌جای واقعی (ژان بودریار) پیوند خورده است. ادبیات پسامدرن را از سویی ادبیاتِ اشباع نامیده‌اند (رولان بارت) و از سوی دیگر آن ادبیاتِ یک اقتصاد تورمی دانسته‌اند (چارلز نیومن). به طورِ خلاصه باید گفت که در موردِ علل وجودیِ آن و یا در موردِ ارزیابیِ تأثیرات آن توافق چندانی وجود ندارد. اما به رغم این موضوع، بررسی مسائل مشترک موردعلاقه‌ی گفتمان‌ها و صورت‌های گوناگون هنری که این اصطلاح را به کار می‌برند، وجوهِ مشترکی را نمایان می‌کند که می‌توانند به کارِ تعریف پسامدرنیسم بیایند.

نخست این که پسامدرنیسم متضمن ترکیب به ظاهر متناقضِ خودآگاهی (یا بازتابندگیِ صوری و درون‌مایه‌ای) و نوعی زمینه‌سازیِ تاریخیِ آیرونیک است. (نک: ناسازه). مثلاً آن‌چه فراداستانِ تاریخ‌نگارانه خوانده شده است (لیندا هاچن؛ نک: منبع [۷۶۱]) داستانی است که به طورِ هم‌زمان درون‌سو و برون‌سو است، یعنی هم به وضعیت خود به‌مثابه‌ی داستان، روایت یا زبان می‌پردازد و هم در یک واقعیتِ تاریخیِ اثبات‌پذیر ریشه دارد. گفتمان‌های پسامدرن می‌خواهند از قراردادها استفاده و سوءِ استفاده کنند، آن‌ها را مستقر و درعین‌حال، واژگون کنند. آن‌ها معمولاً با توسل به آیرونی (آلن وایلد؛ نک: منبع [۱۶۱۵]) و نقیضه (لیندا هاچن؛ نک: منبع [۷۶۳]) درباره‌ی این تناقضات بحث می‌کنند. (نیز نک: ویران‌سازی). گفتمان‌های پسامدرن با به‌ـکار گرفتنِ اَشکال و انتظارات سنّتی و درعین‌حال، تحلیل بردنِ آن‌ها، قراردادها را به‌مثابه‌ی قرارداد نشان می‌دهند و به این ترتیب، از اموری که ما طبیعی و بدیهی‌شان انگاشته بودیم، طبیعی‌زدایی می‌کنند (نک: اسطوره؛ اسطوره‌زدایی). از آن‌جاکه این امور شامل ساختارهای ایدئولوژیکی مانند سرمایه‌داری، مردسالاری، امپریالیسم و حتی انسان‌گرایی نیز می‌شود، میان علائق و دغدغه‌های پسامدرن و تجزیه و تحلیل مارکسیستی، فمینیستی، پسااستعماری و

پساساختارگرا وجوه اشتراکی وجود دارد. (نک: نقد مارکسیستی؛ نقد فمینیستی؛ پسا ـ ساختارگرایی؛ نظریه‌ی پسا ـ استعماری). اما همه‌ی این‌ها را نباید یک‌کاسه کرد. به طورِ خاص، می‌توان گفت که نظریه‌های مارکسیستی، فمینیستی و پسااستعماری واجد نظریه‌هایی درباب کنش و کنش‌گریِ سیاسی هستند، و این چیزی است که به نظر می‌رسد پسامدرنیسم فاقد آن است. اما ورای وسوسه‌ی طبیعی‌زدایی، پسامدرنیسم در چیز دیگری نیز با این گرایش‌ها مشترک است: نظر مثبت نسبت به امر متفاوت، به «دیگری»، در مقابلِ فشارِ ایدئولوژیک برای تمامیّت‌بخشی و همگن‌سازی. (نک: خود / دیگری). گفتمان‌های پسامدرن همچنین با تثبیت شدن مرز (ایهاب حسن؛ نک: منبع [۶۸۷]) میان ژانرها، میان اَشکال هنری، و نیز مرز میان هنر والا و فرهنگِ رسانه‌های گروهی مخالفت می‌کنند. (نک: نقدِ ژانر؛ گفتمان). برای تحلیل‌گران مارکسیستی مانند فردریک جیمسون و تری ایگلتون، این رابطه‌ی آخری یعنی رابطه‌ی میان هنر والا و هنر عامه‌پسند از همه مسئله‌سازتر بوده است (نک: منابع [۸۱۲] و [۴۰۵]). اما همین امر شالوده‌ی بسیاری از مخالفت‌های پسامدرنیستی نسبت به پایگان مدرنیستیِ ارزشِ فرهنگی بوده است (آندرئاس هویسن؛ نک: منبع [۷۶۴]).

تفاسیر و ارزیابی‌های از بنیان متفاوتی که از پسامدرنیسم می‌شود، تاحدودی محصول خط مشیِ خاص و «موضع بینابینِ» عجیب آن است (آلن وایلد؛ نک: منبع [۱۶۱۶]) که جنبه‌های گوناگون یک فرهنگ مسلّط را ثبت و نیز ویران می‌کند: هرچقدر هم که این ویران‌گری بنیادی باشد، نمی‌توان منکر هم‌سویی‌های این دو شد.

این دوگانگیِ راهبردی یا دورروییِ سیاسی وجه مشترک بسیاری از گفتمان‌های پسامدرن است. نادیده‌گرفتنِ یک جنبه از این دوگانگی، چه جنبه‌ی انتقادی و چه جنبه‌ی هم‌سویانه‌ی آن، به معنای انکار پیچیدگیِ آن است. این دوگانگی همچنین یکی از دلایل اختلاف نظر پیرامون ارزش و اعتبار «معضل‌سازیِ» پسامدرن از موضوعاتی همچون تاریخ، بازنمایی، سوژه‌گی و ایدئولوژی است. دلایل دیگری نیز وجود دارد که برخی از آن‌ها ریشه در تفاوت‌های فرهنگی و ملی دارند. تعریف ژان‌فرانسوا لیوتار از پسامدرن به‌مثابه‌ی مرگ کلان‌روایت‌هایی که دنیای ما را برای‌مان معنا می‌کردند، از یک چارچوب ارجاع روشنفکرانه و تاریخی برمی‌خیزد که با چارچوب ارجاعِ یورگن هابرماس تفاوت دارد. به نظر هابرماس، پروژه‌ی مدرنیستیِ عقلانیّتِ روشنگری نخست باید تکمیل شود، زیرا به طورِ قطع، می‌توان نشان داد که مدرنیّت در آلمان و اروپای شرقی ناتمام مانده است. بازاندیشیِ پسامدرن درباره‌ی امر متفاوت و امر خاص و محلی، و مرجّح شمردنِ آن نسبت به امر عام و همگانی، مستلزم این است که وجود چنین اختلاف نظرهایی پیرامون تعریف پسامدرنیسم را بپذیریم و به آن‌ها تاریخیّت ببخشیم، نه این که نادیده‌شان بینگاریم و کوچک‌شان بشماریم.

← پساساختارگرایی

Linda Hutcheon

تاریخ ادبیات (History of Literature)

تعریف

برای آن که چند اشتباه رایج را زدوده باشیم، نخست به شیوه‌ای سلبی، حوزه‌ی تاریخ

ادبیات را تعیین می‌کنیم:

۱) موضوع تاریخ ادبی تکوین آثار نیست. یوری تینیانوف در سال ۱۹۲۹ می‌نویسد: «دیدگاه گزیده‌شده نوعِ مطالعه را تعیین می‌کند. دو نوع اصلی مطالعه را می‌توان از یکدیگر متمایز کرد: یکی مطالعه‌ی «تکوین» آثار ادبی، و دیگری مطالعه‌ی «تغییر» ادبیات». نخست باید بگوییم که موضوع ویژه‌ی تاریخ ادبیات همین تغییر ادبیات است و نه تکوین آثار، و این یک را ــ که درواقع، در قلمروِ روان‌شناسی یا جامعه‌شناسیِ آفرینش قرار می‌گیرد ــ نمی‌توان موضوع تاریخ ادبیات به شمار آورد. (نک: نقد تکوینی).

۲) تاریخ ادبیات را باید به روشنی از تاریخ اجتماعی متمایز کرد. این را به‌جای آن گذاردن به معنای اعتقاد بر این امر است که می‌توان تغییرات ادبی را بر اساس تغییرات اجتماعی تبیین کرد. در این‌جا، حتی پیش از آن‌که بتوانیم مسئله را تعریف کنیم، پاسخ داده شده است. این گفته بدان معنا نیست که این دو مجموعه‌هایی بی‌ارتباط‌اند: تمایز گذاردن به معنای جدا کردن نیست، بلکه بیشتر به معنای پی‌ریزیِ نظمی پایگانی در موضوع مطالعه است؛ نظمی که ضرورتاً در شکلِ مطالعه نمود پیدا می‌کند. (نک: نقد اجتماعی).

۳) تاریخ ادبی با مطالعه‌ی پایداری که «خوانش» یا «شرح» نام گرفته و در پی بازسازیِ نظام متن است، وجه مشترکی ندارد. می‌توان گفت که گونه‌ی اخیر مطالعه ــ که می‌تواند نظام سرتاسر یک دوره‌ی ادبی را دربرگیرد ــ به‌گونه‌ای هم‌زمانی با موضوعِ خود مواجه می‌شود، حال آن‌که تاریخ باید به بررسی «گذارِ» یک نظام به نظام دیگر بپردازد، یعنی به‌گونه‌ای درزمانی با آن روبه‌رو شود.

بنابراین، مطالعه‌ی آثار ویژه‌ای که از احکام واحدی پیروی می‌کنند مطرح نیست. این آثار فقط از حیث تفسیرهای گوناگونی که در هر عصر به خود می‌پذیرند، از زمان متأثر می‌شوند. (نک: هرمنوتیک). و این مسئله مسئله‌ای است که بیشتر به تاریخ ایدئولوژی‌ها مربوط می‌شود. اما برعکس، به نظر ما، تاریخ ادبیات باید به بررسی سخنِ ادبی بپردازد و نه آثار ادبی، که درآن صورت، بخشی از بوطیقا قلمداد می‌شود.

موضوع

نخستین مسئله‌ای که فراروی مورخ مطرح می‌شود این است که در گفتمان ادبی، آن‌چه دقیقاً تغییر می‌کند چیست؟

در سده‌ی نوزدهم پاسخ چنین بود: ژانرها هستند که تغییر می‌کنند، مثل رمان، شعر، تراژدی (فردینان برون‌تی‌یر). این برداشت انحرافی نامحسوس و خطرناک از مفهوم واژه است. زیرا این گفته که رمان بین سال‌های ۱۸۰۰ تا ۱۹۰۰ دگرگون شده است، بدین معناست که معنای واژه‌ی «رمان» بین این دو تاریخ تغییر کرده است. دگرگونی در گستره‌ی این مفهوم، تغییر در فهمِ آن را به همراه می‌آورد. اما هیچ چیز ما را مجاز نمی‌دارد که این‌گونه بیندیشیم که مشخصه‌های مشترکی دو کتاب مجزای یک سده را به هم پیوند می‌دهند. این هم‌گونگی کاملاً اسمی است و فقط در گفتمان انتقادی یا روزنامه‌ای است که نمایان می‌شود و نه در جای دیگر. درنتیجه، مطالعه دربابِ «حیات ژانرها» چیزی نخواهد بود جز مطالعه‌ای دربابِ حیات «نامِ» ژانرها، که احتمالاً کاری جالب توجه است اما درواقع، در قلمروِ معناشناسی تاریخی جای می‌گیرد. آثار تغییرِ شکل

نمی‌یابند، بلکه فقط نشانه‌های تغییرند. ژانرها نیز تغییر نمی‌کنند، بلکه حاصل تغییر شکل‌ها و شکل‌گردانی‌ها هستند. آن‌چه تغییر می‌کند سرشتی مجردتر دارد و به‌نحوی، در «پس» یا «فراسوی» ژانرها قرار می‌گیرد.

پاسخ صورت‌گرایان روسی این بود که آن‌چه تغییر می‌کند، «روش‌های» ادبی است. (نک: صورت‌گرایی روسی). بوریس توماشفسکی می‌نویسد: «آن‌چه به میزان وسیعی تغییر می‌کند روش‌های متحقق و معین، ترکیب، کاربرد و بخشی از کارکرد آن‌ها است. هر عصر و هر مکتب به‌واسطه‌ی نظامی از روش‌هایی تشخص می‌یابد که ویژه‌ی آن عصر و آن مکتب هستند، و سبکِ ژانر یا جریان ادبی را می‌نمایانند». اما ما در این‌جا باگنگیِ واژه‌ی «روش» نزد صورت‌گرایان روسی مواجه می‌شویم. مثال‌هایی که توماشفسکی ارائه می‌کند چنین‌اند: قاعده‌ی وحدت‌های سه‌گانه، پایان خوش یا ناخوش کمدی و تراژدی. اما درواقع، در این‌جا «روش» تغییر نمی‌کند: پایان یا خوش است یا ناخوش، قاعده‌ی وحدت‌ها یا رعایت شده‌اند یا نشده‌اند.

نخستین پاسخ خرسندکننده را (گرچه کامل نیست) یوری تینیانوف داد. او آن‌چه را توماشفسکی «روش» می‌نامد «شکل» می‌خواند و آن را از کارکرد به معنای رابطه‌ی میان شکل‌ها متمایز می‌کند. کارکردها بر دو دسته‌اند: یا از طریق ارتباط‌شان با کارکردهای مشابهِ دیگر، که می‌توانند جایگزین آن‌ها شوند، تعریف می‌شوند (رابطه‌ی «جایگزینی»؛ مثلاً واژگانِ یک متن در ارتباط با واژگان متنی دیگر)، و یا از طریق کارکردهای هم‌جوار که با آن‌ها درمی‌آمیزند (رابطه‌ی «پیوندی»؛ مثل واژگانِ یک متن در ارتباط‌شان با ساختمانِ همان متن). از نظر تینیانوف، تغییر ادبی بر توزیع دوباره‌ی شکل‌ها و کارکردها استوار است: شکل تغییر کارکرد می‌دهد و کارکرد تغییر شکل. فوری‌ترین وظیفه‌ی تاریخ ادبی مطالعه‌ی «تغییرِ کارکردِ این یا آن عنصرِ شکلی، ظهور این یا آن کارکرد در یک عنصرِ شکلی، و هم‌آییِ یک عنصرِ شکلی با یک کارکرد» می‌باشد. برای نمونه، یک وزنِ معین (شکل) به این کار می‌آید که گاه شعر حماسیِ رفیع و گاه رجزخوانیِ عامیانه‌ای را در آن بگنجانیم (کارکرد). آن‌چه طرح تینیانوف نمی‌تواند پاسخی برایش بیابد، فهم این مطلب است که آیا دو گونه‌ی متفاوتِ تغییرات وجود ندارند که یکی در حکم ورودِ عناصر تازه باشد و دیگری ناظر بر توزیعِ دوباره‌ی آن‌ها.

یکی از صورت‌گرایانِ گمنام‌تر به نام وینوگرادوف به گونه‌ای دیگر می‌اندیشد: «پویش ادبی یا باید جابه‌جاییِ نظامی با نظام دیگر قلمداد شود و یا به‌منزله‌ی تغییرِ شکلِ جزئیِ نظامی واحد، به‌طوری که کارکردهای اصلی‌اش نسبتاً ثابت باقی بمانند». همچنین، تینیانوف تصریح می‌کند که «مفهوم اساسی تاریخ ادبیات مفهوم جایگزینیِ نظام‌هاست». تغییرات در گفتمان ادبی مجزا نیستند؛ هر تغییری بر سرتاسرِ نظام اثر می‌گذارد و به این ترتیب، جایگزینی آن نظام توسط نظامی دیگر را ناگزیر می‌گرداند. بنابراین، یک «دوره‌ی» ادبی را می‌توان هم‌چون زمانی تعریف کرد که در طی آن یک «نظام» بدون تغییرات چندانی پابرجا می‌ماند.

الگوها

برای سهولت بیشتر می‌توان هر یک از گونه‌های مختلفِ تغییرِ شکل را با یک استعاره نشان داد: نخستین و رایج‌ترین الگو الگوی درختی است که مَنِشی اندام‌وار دارد. در این‌جا، قوانینِ تغییر همان

قوانینِ اندام زنده‌اند: اندام ادبی مانند اندام زنده، زاده می‌شود، می‌شکفد، پیر می‌شود و در آخر می‌میرد. ارسطو از «بلوغ» تراژدی سخن می‌گوید؛ فریدریش اشله‌گل توضیح می‌دهد که چگونه شعر یونانی جوانه زد، تکثیر شد، گل داد، شکوفا شد، خشکید و گردِ زوال یافت؛ و برون‌تی‌یر از جوانی، پختگی و پیریِ تراژدیِ فرانسه سخن می‌گوید. اندام‌گرایی کلاسیک به تازگی جای خود را به اندام‌گراییِ دیگری داده است که آن را نخست نزد صورت‌گرایان روسی و سپس نزد نظریه‌پردازان اطلاعات می‌یابیم: روشی که در آغاز اصالت دارد عمل می‌کند و سپس وانهاده می‌شود؛ این امر آن را نامحتمل کرده، درنتیجه، از اطلاعات سرشارش می‌کند.

الگوی دوم که در مطالعات ادبی سده‌ی بیستم رواج دارد، الگوی «کالهٔیدوسکوپ» است. بر اساس این الگو، عناصر سازنده‌ی متن ادبی یک بار برای همیشه فراهم می‌شوند و تغییر فقط در آرایشِ تازه‌ای از این عناصر نهفته است. این برداشت بر این اندیشه استوار است که روحِ بشری «یکی» و اساساً تغییرناپذیر است. از نظرِ اشکلوفسکی، «کارِ مکتب‌های ادبی بیشتر شامل تنظیم تصویرهاست تا آفرینش آن‌ها». به گفته‌ی ت. س. الیوت، «اصالتِ شاعرانه عمدتاً عبارت است از روش اصیلِ گرد آوردنِ ناموزون‌ترین و ناهمانندترین مواد برای برآوردنِ یک کلِ تازه». و از نظر نورتروپ فرای، «هر چیزِ نو در ادبیات نتیجه‌ی تغییر کهنه است».

سومین الگوی تاریخ ادبی را الگوی «روز و شب» می‌نامیم. در این‌جا، تغییرات به‌مثابه‌ی حرکت‌های تقابلی میان ادبیاتِ دیروز و امروز درک می‌شوند. پیش‌نمونه‌ی تمامیِ صورت‌های این استعاره نزد هگل و در سه‌گانیِ نهاد ـ برابرنهاد ـ هم‌نهاد یافت می‌شود. مزیت بی‌چون و چرای این الگو نسبت به الگوی نخست این است که این یکی توجه خود را فقط معطوف به «تحول» نمی‌کند، بلکه به «انقلاب‌ها»، یعنی به سرعت‌گیری‌ها و کندشوندگی‌های ریتم تغییر نیز نظر دارد.

صورت‌گرایان روس اغلب بر این انگاره‌ی هگلی متکی هستند. تینیانوف در این مورد می‌نویسد: «هنگامی که از سنت یا انتقالِ ادبی سخن به میان می‌آید، عموماً خط مستقیمی تصور می‌شود که جوانه‌های یک شاخه‌ی ادبی را به شاخه‌های پیشینِ خود پیوند می‌دهد. اما موضوع پیچیده‌تر از این است. انتقالِ ادبی خطی مستقیم نیست که امتداد یابد، بلکه بیشتر ناظر بر حرکتی است که آغازگاهش دیدگاه مردودشده می‌باشد. انتقال ادبی پیش از هر چیز، نوعی نبرد است». اشکلوفسکی نظریه‌ی تاریخ ادبیِ خود را با خلق استعاره‌ی دیگری توسعه می‌بخشد: «میراث نه از پدر به پسر، بلکه از عمو به برادرزاده منتقل می‌شود». «عمو» نمایانگرِ گرایشی است که در جای نخست قرار نمی‌گیرد؛ و این همان چیزی است که امروزه غالباً ادبیات عامه خوانده می‌شود. نسلِ پسین این گرایش ثانوی را که خویشاوندِ گرایشِ پیشین و در تقابل با آن است اخذ کرده، تقدیس می‌کند. مثلاً می‌توان گفت که «داستایوفسکی روش‌های رمان ماجرایی را تا حدِ یک هنجار ادبی بالا برد».

اما این الگوها نه چندان غنی هستند و نه به اندازه‌ی کافی پرورده شده‌اند. تاریخ ادبیات که قدیمی‌ترین شاخه در میان رشته‌ی مطالعات ادبی است، از آن‌جاکه مدت زمانی بس دراز، موضوعِ خود را با موضوع رشته‌های مجاور درآمیخته

است، چهره‌ی پدری تهی‌دست را به خود گرفته است.

← صورت‌گرایی روسی؛ ساختارگرایی؛ مکتب پراگ؛ نظریه‌ی دریافت.

Tzvetan Todorov

ترجمه، نظریه‌های

(Translation,Theories of)

هیچ نظریه‌ای در موردِ ترجمه وجود ندارد که همه آن را پذیرفته باشند. در حالی که نظریه‌پردازانِ ترجمه می‌پذیرند که ترجمه نوعی کاربرد زبان است، اما آنان در موردِ موضوعِ نظریه‌ی ترجمه، و هدفِ ترجمه اختلاف نظر دارند. با این حال، در زمینه‌ی تعریف ترجمه توافق نسبی وجود دارد.

موضوع نظریه‌ی ترجمه بستگی به این دارد که ما زبان را چه بدانیم و از چه حوزه‌ای به بررسی آن بپردازیم. نظریه‌پردازانِ زبان طیفی را می‌سازند که در یک قطبِ آن فلسفه‌ی افلاطونی قرار دارد و در قطبِ دیگرِ آن مکتب ارسطویی. فلسفه‌ی افلاطونیِ زبان در شکلِ مدرنِ آن ریشه در آثار رمانتیک‌ها دارد؛ آنان زبان را واجد انرژی خلاقانه‌ای می‌دانستند که به شناخت شکل می‌دهد. فرض بر این بود که همه‌ی زبان‌ها انرژی خلاقانه‌ی خود را از آن‌چه هولدرلین «زبان ناب» می‌نامید، برمی‌گیرند؛ عصاره‌ی گوهرِ معنا که از همان مرتبتِ اَشکالِ افلاطونی برخوردار بود: خلاق، خودبسنده و به‌تعبیری، ملکوتی. زبان‌های معین نه تنها جهان را تفسیر می‌کنند، بلکه تصور بر این است که مقولاتی که این زبان‌ها بر جهان تحمیل می‌کنند، پایه‌های شناخت نیز هستند ([۱۴۴۴]، ص ۸۱). پس انسان مخلوقِ زبان خویش است. زبان به‌تعبیرِ هایدگر، «خانه‌ی هستی» است؛ و به مفهومِ حقیقیِ افلاطونی، انسان با تأمل و تعمق در این خانه اقامت می‌کند: در این جهانِ افلاطونی، نشانه‌ی زبانی مدلول خود را می‌آفریند و تقسیم‌بندی سوسوری، در بهترین حالت، گمراه‌کننده است. (نک: نشانه؛ دال / مدلول / دلالت). درمقابل، رویکرد ارسطویی را می‌توان در شخصیتِ هامپتی دامپتی در کتاب آلیس در سرزمین عجایب نوشته‌ی لوئیس کارول مشاهده کرد که بر کلماتی که به کار می‌بُرد، کنترل کامل داشت. حتی اگر این نگاهِ ارسطویی به زبان، دال و مدلول را جداناشدنی بِپنگارد، باز هم این دو کاملاً از یکدیگر متمایزند. از آن‌جاکه تمایز میان دال و مدلول مبتنی بر این اصل است که نشانه نمی‌تواند همان چیزی باشد که بر آن دلالت می‌کند، می‌توان نتیجه گرفت که پیوند میان دال و مدلول پیوندی دل‌بخواهی است. از این رو، نشانه تنها در ارتباط با چیزی که بر آن دلالت می‌کند معنا می‌دهد و به هیچ رو آفریننده‌ی واقعیت نیست. چارلز سندرس پیرس، فردینان دو سوسور و نیز نظریه‌پردازان ترجمه که متأثر از این دو هستند، همگی مدلِ کلاسیکِ ارسطویی درباره‌ی نشانه را با قدری شرح و بسط بازگو می‌کنند.

رویکردهایی همچون رویکرد مایکل هَلیدِی میان این دو حدِ افراطی قرار می‌گیرند. هلیدی میانِ «زبان به‌مثابه‌ی شناخت»، «زبان به‌مثابه‌ی رفتار» و «زبان به‌مثابه‌ی هنر» تمایز قائل می‌شود و اولی را در خدمتِ آن دو دیگر می‌داند. «زبان به‌مثابه‌ی شناخت» درکی است که ما از نظام‌های واژگانی، دستوری و گفتمانیِ زبان داریم. (نک: گفتمان). «زبان به‌مثابه‌ی رفتار» بهره‌گیریِ ما از «زبان به‌مثابه‌ی شناخت» برای برقراری ارتباط با خود و دیگران است. زبان در این وجهِ خود نه تنها وجود دارد، بلکه واجد کارکردهایی نیز هست. در

نظریه‌ی ترجمه، مهم‌ترین سنخ‌شناسی کارکرد-های زبان همانی است که کارل بولر عرضه کرده و در آن سه کارکردِ بیان اطلاعات، حدیث نفس، و اقناع را از یکدیگر متمایز ساخته است (نک: منبع [۱۱۸۷]). بارزترین تجلی «زبان به‌مثابه‌ی هنر» را در ادبیات مشاهده می‌کنیم. ادبیات که در شبکه‌ی پیچیده‌ی رفتاری و خلاقِ زبان جای گرفته است، زبان را صرفاً همچون وسیله‌ای ارتباطی به کار نمی‌گیرد، بلکه با آن چونان یک شیءِ فی‌نفسه روبه‌رو می‌شود.

به طورِ سنتی، موضوع نظریه‌های ترجمه بر مفهومِ «زبان به‌مثابه‌ی شناختِ» هلیدی استوار شده‌اند. این شناخت نه تنها شامل شناختِ ما از موارد و ساختارهایی است که زبان را می‌سازند، بلکه مشارکت ساده‌ی ما در شیوه‌های خاصِ زبان برای خلق و بیانِ معنا را نیز در بر می‌گیرد. گرچه طبقه‌بندیِ کاسیرر درباره‌ی انسان به‌مثابه‌ی «حیوانِ نمادساز»، تاحدود زیادی ناشناخته مانده است، اما این طبقه‌بندی بر بسیاری از متفکرانِ حوزه‌ی زبان و ترجمه تأثیر ژرفی گذاشته است. مارتین بوبر تاحدودی همین رویکرد را اتخاذ کرده است؛ او زبان را نظامی پویا می‌داند که همواره میان تجربه‌ی گویندگان از خود و از جهان پیرامون‌شان در کشمکش است. (نک: خود / دیگری). به این ترتیب، چون پیکره‌های تجربه متفاوت هستند، پس زبان‌ها نیز متفاوت‌اند. ایو بون‌فوا در دو مقاله‌ای که در انتهای ترجمه‌ی خود از هملت (۱۹۶۲) آورده است، با بهره‌گیری از نظریه‌های نمادگرا و ساختارگرا در موردِ زبان، می‌کوشد توضیح دهد که چرا در زبانِ فرانسوی، ترجمه‌ای از شکسپیر که هم‌سطحِ ترجمه‌ی سترگِ آلمانی اشله‌گل و تی‌یک باشد، وجود ندارد. او ادعا می‌کند که دو متافیزیکِ متضاد بر زبان‌های فرانسوی و انگلیسی حاکم‌اند. به این ترتیب که زبان انگلیسی به امرِ ملموس و انضمامی گرایش دارد و زبانی «گشوده» است. یعنی به آسانی معنای انتقال‌یافته را می‌پذیرد و به راحتی واقعیتی را که بر آن دلالت می‌کند، فرامی‌خواند. اما زبان فرانسه پدیده‌ای لایب‌نیتسی است و به انتزاع گرایش دارد. این زبان «بسته» است؛ یعنی هر چه را دقیقاً به آن اشاره نشده باشد، کنار می‌گذارد و واقعیتی را که بر آن دلالت می‌کند از صافی اولویت‌های ذهنی می‌گذرانند. درنتیجه، میانجی‌گریِ ذهنی‌ای که بر پایه‌ی آن، نظام‌های دو زبان در گویندگان‌شان شکل گرفته‌اند، شیوه‌های متضادِ سازمان‌دهیِ واقعیت را بر این دو زبان تحمیل می‌کند: یکی حسی و دیگری ذهنی. درحالی‌که نمایش‌نامه‌های شکسپیر وضعیتِ بشری را به ذهن متبادر می‌کنند، نمایش‌نامه-نویسان بزرگ و کلاسیک فرانسوی، مانند کورنی و راسین، تجسم‌بخشِ جهانِ مثالیِ افلاطونی‌اند. بون‌فوا همه‌ی مترجمانِ فرانسویِ شکسپیر و نیز خودش را متهم می‌کند که شکسپیری فرانسوی را خلق کرده‌اند که لحنِ افلاطونیِ راسین را دارد.

بحث بون‌فوا درباره‌ی ترجمه روایتی افراطی از فرضیه‌ی ساپیر-وورف است. این فرضیه هر زبانی را واجد ادراکی متفاوت و حتی واقعیتی متفاوت، و رفتارها و نمادپردازی‌هایی متفاوت از سایر زبان‌ها می‌داند. دیدگاه‌های بون‌فوا با کارل فوسلر قرابت‌هایی دارد. فوسلر تقدم زبان و ترجمه را واژگونه کرد: او با این تصور که وضعیتِ طبیعیِ زبان وضعیتی ارتباطی است، معتقد بود که کنشِ ترجمه ریشه‌ی هرگونه رفتار زبانی است. زیرا فردی که زبان را به کار می‌برد، باید معنای موردِ نظرِ هم‌سخن‌اش را به معنایی متعلق به خود ترجمه کند ([۱۵۵۴]، ص ۱۸۱).

موضوعات نظریه‌ی ترجمه روی یک پیوستار قرار گرفته‌اند. نظریه‌پردازانی که متأثر از دیدگاهِ افلاطونی نسبت به زبان هستند، بر ویژگی‌های صوریِ زبان متمرکز می‌شوند. از این دیدگاه زبان راهی است برای خلقِ مجموعه‌ای از نمادها که از طریق آن‌ها می‌توان خود را در نسبتِ با جهان تعریف کرد. هر کاربردِ دیگرِ زبان و خصوصاً ترجمه از این ویژگی مشتق می‌شود. در افراطی‌ترین شکلِ این رویکرد که والتر بنیامین مبلّغ آن است، زبانِ افلاطونی همان روح افلاطونی است که از طریق ماده‌ی آوایی و واژگانیِ زبان نفس می‌کشد، و ترجمه کوششی است برای بازتولیدِ آن در زبانی دیگر: حضور خواننده یا شنونده اهمیتی ندارد. نوعی وازنش عام نسبت به ایده‌ی معنا وجود دارد که بخشی از آن، برخاسته از شک‌باوریِ موجهی نسبت به معناشناسیِ مدرن است، و بخش دیگرِ آن نیز به گذر از «معنا» به «صورت» که وجهِ مشخصه‌ی هنرهایی مانند نقاشی و موسیقی در سال‌های میانی سده‌ی بیستم است، مربوط می‌شود. بنابراین، تأکیدِ زیادی بر لفظ وجود دارد، زیرا شکلِ نشانه، خود، معنای نشانه است. پیوستارِ دیگر را نظریه‌پردازانی نمایندگی می‌کنند که به طورِ خاص، از زبان‌شناسی تأثیر پذیرفته‌اند. اینان معنای متن را بسیار مهم تلقی می‌کنند و معتقدند که سرشتِ دل‌بخواهیِ پیوندِ میان معنا و نشانه ایجاب می‌کند که ترجمه کارکردی باشد و نه تحت‌اللفظی: نظریه‌پردازِ ارسطویی تلویحاً انکار می‌کند که مترجم در جستجوی جهانی‌های زبان یا بهره‌گیری از آن‌هاست.

رویکرد غالب در بخش اعظم سده‌ی بیستم، هرمنوتیک یا کشف ارزش‌های متن بوده است. در جهان انگلیسی‌زبان مهم‌ترین حامیِ آن جورج استاینر است. او چهار «کنش هرمنوتیکی» را بازشناخت: «اعتماد»، «تعرض»، «الحاق»، «اعاده» ([۱۴۴۴]، ص ۲۹۶ـ۳۰۱). «اعتماد»، این فرض است که در متن چیزی هست که ارزش ترجمه شدن را دارد. مترجم آن را با «تعرض» بیرون می‌کشد ــ و این تصویری از تفسیر است که از هگل اخذ شده است. «الحاق» به معنای بردنِ متنِ مبدأ به جامعه و زبانِ مترجم است. و فرآیند «اعاده» عبارت است از جبرانِ آسیبِ تعرضِ هگلیِ مترجم نسبت به متنِ مبدأ.

این امر موجب طرحِ مسئله‌ی تفاوت دو زبان با یکدیگر می‌شود. وقتی تفاوتِ دو زبان با هم بسیار زیاد باشد، ترجمه غیرِ ممکن است. فرضیه‌ی «عدم تعیّن» کواین یکی از تلاش‌هایی است که برای بررسیِ این مسئله‌ی قدیمی صورت گرفته است. بر اساس این فرضیه، ترجمه غیرِ ممکن است، زیرا تا حدود زیادی به واکنش‌های تفسیریِ گیرنده در زبانِ مقصد وابسته است و این واکنش‌ها قابل پیش‌بینی نیستند. بنیامین و کسانی که متأثرِ از او هستند، در امرِ ترجمه جایی برای خواننده قائل نیستند. بنیامین مصرانه می‌گوید اگر قرار است در ترجمه به «حقیقت» دست یابیم، باید تفاوت‌های اساسی میانِ دو زبان را در فرآیند ترجمه بازتولید کنیم. بون‌فوا این موضوع را نتیجه‌ای تأسف‌بار می‌خواند. از نظر گروهی که متأثر از دریدا و واسازی هستند، موضوع ترجمه باید بررسیِ «تفاوت‌ها» در ادراک، محتوا و ساختار خود زبان باشد. (نک: تفاوت / تفاوط). یک ناقدِ واساز می‌کوشد تا در پسِ یکپارچگیِ ظاهریِ یک متن، تناقض‌ها و ناسازه‌ها را که انگیزه‌ها، سرخوردگی‌ها و امیال نهفته‌ی مؤلف را نمایان می‌کنند، کشف کند. (نک: ناسازه). ترجمه، در

گذر از زبانی به زبان دیگر، نوعی گسیختگیِ تفسیری به‌بار می‌آورد که نمایانگرِ تصوری از اِعمالِ قدرت بر زبانِ اصلی و نگرش خاص نسبت به موضوعِ تفاوت ــ خواه در رد و خواه در پذیرش آن ــ است. این گسیختگی با مفهوم «تعرضِ» استاینر شباهت دارد. واسازی، همانند نقد نو که شباهت‌های خاصی هم با آن دارد، متن را در خود، برای خود و جدا از همه‌ی عوامل بیرونی در نظر می‌گیرد.

در کنار این دغدغه‌های انتزاعی، نظریه‌هایی هم به بررسیِ ساز و کارهای ترجمه ــ یعنی ابزارهای زبانی‌ای که به‌واسطه‌ی آن‌ها می‌توان «به هم‌ارزی» یا ترادف رسید ــ می‌پردازند. مترجمان همواره باید به مقابله با این اصل یاکوبسن برخیزند که زبان‌ها در آن‌چه «باید» انجام دهند با هم تفاوت دارند، نه در آن‌چه «می‌توانند»، و بیشترِ افراد مسائلی را که ترجمه با آن‌ها روبه‌روست، مربوط به آن‌چه «نمی‌توان» در زبانِ مقصد انجام داد و تأثیراتی که این ناتوانی در متن ترجمه می‌گذارد، می‌دانند. شارل بالی به پیروی از روان‌شناسی قومیِ اواخر سده‌ی نوزدهم، شیوه‌های متفاوت زبان‌های انگلیسی و فرانسوی را در برخورد با مقوله‌های عام نظیرِ شمار، زمان و وجه نشان داد. همکاران و پیروان او از بطنِ مقولاتِ دستورِ ذهن‌گرای او، سبک‌شناسی تطبیقی را پی‌ریزی کردند که شیوه‌های مقایسه‌ی واژگان، ساختارهای دستوری و عادات زبانی را به دست می‌داد. وجوه تشابه فراوانی میان زبان‌شناسی تطبیقی معاصر و مکتب پراگ و دیگر مکاتب اروپای شرقی وجود دارد. از نظرِ هر دوِ این‌ها، ترجمه مستلزم تغییر دیدگاه است، تغییری که در موردِ متون ادبی بسیار مهم است ولی در موردِ متون فنی چندان اهمیتی ندارد.

یوجین نایدا و جان کتفورد از دیدگاهِ ذهنی‌ستیزِ زبان‌شناسیِ ساختارگرای آمریکایی و زبان‌شناسیِ فرثی، برخی ثابت‌های رفتارِ مترجم را «در برابر» تفاوت‌هایی که میان ساختارِ جانشینی و هم‌نشینی زبان‌های مبدأ و مقصد وجود دارد مجزا کردند.

درست از همان آغازِ بحث‌های نظری پیرامونِ ترجمه، مبحثِ فنِ ترجمه به واژگان و گفتمان معطوف شده است. درواقع، پیش از شارل بالی و مکتب پراگ، متخصصانِ ترجمه معتقد بودند که تحلیل دستوری در ترجمه موضوعیت ندارد.

واژگان زبان به لحاظ برخورد زبان مبدأ و زبان مقصد، به سه دسته تقسیم می‌شوند: واژه‌هایی که کاملاً ترجمه‌پذیرند، واژه‌هایی که اساساً نمی‌توان ترجمه‌شان کرد، و بخش عمده‌ی واژگان آن‌هایی‌اند که تااندازه‌ای ترجمه‌پذیر هستند. بحثی که جورج کمپبل، مترجم انجیل، در کتاب اناجیل چهارگانه (۱۷۸۹) مطرح کرده، هنوز هم موضوعیت دارد و اغلب به طورِ ناخودآگاه بازتولید می‌شود. کمپبل تأکید می‌کند که ترجمه بر اساس «دامنه‌ی» واژه صورت می‌گیرد. درنتیجه، نه تنها عوامل زبانیِ دخیل در معنای واژه مورد توجه قرار می‌گیرد، بلکه عوامل کاربردی و اجتماعی نیز در آن لحاظ می‌شود. واژه‌هایی که کاملاً ترجمه‌پذیر هستند توجهِ نظریِ چندانی را برنمی‌انگیزند؛ این واژه‌ها را می‌توان یا تحت عنوان «ترجمه تحت‌اللفظی» که نایدا آن را «ترادف صوری» می‌نامد، و یا تحت عنوان «قرض‌گیریِ واژه‌ی بیگانه» بررسی کرد. گونه‌های دیگرِ واژگان در قالب «ترادف پویا» قرار می‌گیرند که، هم از نظر نایدا و هم از نظر کتفورد، به واکنشِ خواننده وابسته است. در مقابل واژه‌های ترجمه‌ناپذیر باید از تمهیدِ «اقتباس»

استفاده کرد که مبتنی است بر جانشینیِ یک مفهوم در زبانِ مقصد به‌جای مفهومِ ترجمه‌ناپذیر در زبانِ مبدأ. اما در مقابلِ واژه‌هایی که تا حدودی ترجمه‌پذیر هستند، باید تمهیدِ «تعدیل» را به کار بست، که درواقع، گونه‌ای تغییر دیدگاه است و معمولاً آن را در زمره‌ی نوعی استعاره، مجاز یا مجاز مرسل دسته‌بندی می‌کنند؛ «زبان‌ها» اغلب از طریق گونه‌های متفاوتِ مفهوم‌سازی، بر واقعیتی یکسان دلالت می‌کنند. (نک: استعاره / مجاز مرسل). این اصطلاحات گرچه از سنّت ژنو و اندیشه‌های شارل بالی برخاسته‌اند، اما پذیرش عام یافته‌اند. نایدا دو اصطلاحِ «اقتباس» و «تعدیل» را تحت عنوانِ واحدِ «انطباقِ زبان با تجربه» قرار می‌دهد.

«جابه‌جایی» نخستین بار در کتاب ساختار منطقی عبارت (۱۹۲۶) نوشته‌ی شارل سه‌شه‌یه، به‌عنوانِ یک شگرد دستوری به کار رفت. جابه‌جایی مبتنی بر این واقعیت است که هر اندیشه‌ای را می‌توان در قالب طیفی از ساخت‌ها و مقولات دستوری بیان کرد. بنابراین، جابه‌جایی تغییری است که در مقوله‌ی صرفی یا نحوی صورت می‌گیرد. به‌تعبیرِ کتفورد، جابه‌جایی شاملِ «تغییراتِ» لایه‌های گوناگونِ دستوری می‌شود (نک: منبع [۸۶۱]، ص ۱۳۳). از پیش آشکار بود که دستور تطبیقی نمی‌تواند تبیین قانع‌کننده‌ای در موردِ جابه‌جایی به دست دهد. آخرین دلیل برای اتخاذ یک شکلِ خاصِ دستوری در زبان مقصد، همواره دلیلی کاربردی است؛ مقتضیاتِ گفتمان همواره شکلِ دستوری را، چه در نثر و چه در نظم، به کلام تحمیل می‌کنند.

پژوهندگان بررسیِ فنونِ کلام ــ یعنی چگونگی سامان‌دهیِ اطلاعات در جمله و در پاراگراف ــ را کنار نگذاشته‌اند. افزون بر دغدغه‌های مرسومِ مترجمِ ادبی برای بازتولیدِ صورت اصلیِ زبانِ مبدأ در زبانِ مقصد، امروزه بحث‌های فزاینده‌ای درباره‌ی مباحثی نظیر «منظر نقشی جمله» ــ مبحثی که مکتب پراگ بابِ آن را گشود ــ و یا «طبیعی بودنِ» متنِ ترجمه‌شده نیز مطرح شده‌اند. تفاوتِ گفتمان‌ها به دو مسئله که همه‌ی نظریه‌پردازان را به دردسر انداخته، مربوط می‌شود: آیا ترجمه‌ی اطلاعات و نگرش‌هایی که خاصِ فرهنگِ مبدأ است، در متنِ مقصد امکان‌پذیر است، و آیا رفتارِ سبکیِ خاصِ یک فرهنگ همواره قرینه‌ای در زبان مقصد دارد؟ این‌ها مسائلی رفتاری هستند. مایکل گرنت در بحث خود در مورد مدیحه‌ی پلینی درباره‌ی ترایانوس، دو مسئله را مورد توجه قرار می‌دهد: یکی دشواریِ ترجمه‌ی تملق‌های اغراق‌آمیز از یک فرمان‌روا به زبان معمولیِ انگلیسیِ قرنِ بیستمی و دیگری دشواریِ یافتنِ نثری در زبانِ انگلیسیِ امروز که هم‌ارزِ نثر درهم‌تنیده و فشرده‌ی لاتینی باشد.

یقیناً مسئله‌ی «هم‌ارزی»، خصوصاً در پرتوِ اندیشه‌های کاسیرر و بون‌فوا، مسئله‌ای صرفاً معنایی نیست و جنبه‌های رفتاری و کاربردی نیز دارد. مدلی که وعده‌ی برون‌رفت از بن‌بستِ دیدگاه‌های ازبنیادمتفاوت را می‌دهد مدل ویلیام فراوْلی است. این مدل مبتنی بر این فرض است که مترجم از یک «رمزگان شبکه‌ای» به رمزگانی دیگری گذر می‌کند. بنابراین، موضوعِ نظریه‌ی ترجمه معطوف به تبیین این نکته است که اطلاعاتی که باید ترجمه شوند چگونه از متنِ مبدأ گذر می‌کنند و بر پایه‌ی محدودیت‌های متنِ مقصد، در رمزگانِ تازه‌ای بازگو می‌شوند. فراوْلی مسئله‌ی هم‌معناییِ واژه‌های متونِ مبدأ و مقصد را

امری اتفاقی می‌داند، و معتقد است که اگر گونه‌ای هم‌معنایی هم در ترجمه پیش بیاید، چه بهتر؛ اما اگر چنین نباشد، صحتِ ترجمه زیر سؤال نمی‌رود.

واژه‌ی «رمزگان» نه تنها رابطه‌ی دال و مدلول‌را در قالبِ نشانه‌ی زبانی شامل می‌شود، بلکه موضوعاتی چون هدفِ ترجمه برای ایجاد ارتباط، پس‌زمینه‌ی اجتماعیِ متن و تا حد زیادی، سنت و تاریخِ زبان‌های مبدأ و مقصد را نیز دربر می‌گیرد. در نظر گرفتنِ کارکردِ ارتباطیِ متن موضوع بسیار مهمی است. نیومارک و کِلی (نک: منابع [۸۶۱] و [۱۱۸۷]) نظریه‌ی کارکردهای زبانِ کارل بولر را شالوده‌ی نظریه‌ای درباره‌ی ترجمه قرار دادند؛ نظریه‌ای که می‌خواهد رویکردهای زبان‌شناختی و ادبی را به یکدیگر پیوند بزند، رقابت میان طرفداران ترجمه‌ی «تحت‌اللفظی» و ترجمه‌ی «آزاد» را بی‌وجه سازد و انواع گوناگون ترجمه را در مجموعه‌ای واحد گرد هم آورد. روشن است که در این‌جا باز هم موضوعِ نظریه‌ی ترجمه مبهم می‌ماند.

جزء دوم نظریه‌ی ترجمه هدفِ آن است. ما می‌توانیم اهداف درون‌متنی را از اهداف برون‌متنی متمایز کنیم. اهداف درون‌متنی به مسئله‌ی وفاداری و صدق مربوط می‌شوند. این مفهومِ دوسویه قبل از آن که جورج استاینر به بررسی آن بپردازد ([۱۴۴۴]، ص ۳۰۳)، آن قدر روشن نبود که بتواند به بخشی از نظریه‌ی ترجمه تبدیل شود. از نظر استاینر، وفاداری اعاده‌ی «توازنِ نیروها است، حضوری سازنده که درکِ تصرف‌گرِ مترجم آن را مختل ساخته است». کلی نگرشِ استاینر را به امرِ عادیِ هوراسی (*lex operis*) پیوند می‌زند: قراردادهای حاکم بر اثر، هم بر قصدِ ارتباطی دلالت دارند و هم بر توازنِ استاینری میان صورت و معنا که نوعی هم‌ارزی کارکردی است ([۸۶۱]، ص ۲۰۷). کلاً نظریه‌پردازان میان هم‌ارزیِ صوری و کارکردی سردرگم هستند ــ اشاره‌ی فراولی به اتفاقی بودنِ هم‌معنایی بین متون نمونه‌ای از این مورد است، و درواقع، ردیه‌ای است بر این نظر که ترجمه همان کارکردهایی را دارد که متن اصلی داراست. بسط یافته‌ترین آراء درباره‌ی اهداف ترجمه را نظریه‌پردازان ادبی عرضه کرده‌اند؛ و این آراء بسته به نظریه‌ی ادبی‌ای که اختیار کرده‌اند، متفاوت و متنوع هستند. در موردِ آن دسته از ژانرهای ترجمه که بیرون از حوزه‌ی ادبیات قرار می‌گیرند، پاسخ روشن است ــ هدفِ متنِ ترجمه‌شده انتقالِ مفهومِ متنِ مبدأ به زبان دیگر است. در پرتوِ دسته‌بندی‌ای که بولر از کارکردهای زبان به دست داد، می‌توان انتظار داشت که مترجمانِ متونِ فنی مترجمانی ارسطویی باشند و مترجمانِ متون دینی بخش بزرگی از آراءِ افلاطون را با مکتبِ ارسطو درآمیزند: نوشتارِ فنی زبان را تابع اطلاعاتی می‌کند که حامل آن است و اَسناد دینی عینیتِ موجود در نوشتارِ فنی را با عناصرِ اقناعی‌ای که هدف‌شان تأثیرگذاشتن بر اعتقادات و رفتارها است، درهم می‌آمیزند. در ترجمه‌ی ادبی، این وضعیت چندان روشن نیست. نوشتار ادبی هر سه کارکردِ زبانیِ بولر را در خود دارد؛ یا به سخن دیگر، نوشتار ادبی همان «زبان به‌مثابه‌ی هنرِ» هَلیدِی است که در آن، دسته‌بندیِ اهداف، تقسیم‌بندیِ دال و مدلول و حتی تمایز میان نگرشِ افلاطونی و ارسطویی، همگی فقط بیرق‌هایی برای سهولت کار هستند و بس.

از دوره‌ی رمانتیک‌ها به این سو، نظریه‌پردازانِ ترجمه‌ی ادبی همگی افلاطونی بوده‌اند. اگر ترجمه متضمنِ تداومِ زندگیِ متن باشد، دیگر هدف ترجمه نه لزوماً «ارتباط» است و نه «انتقال

معنا». درواقع، در یک سوی پیوستار، والتر بنیامین قرار دارد که آرزو می‌کرد زبان سرانجام خود را از قید معنا، به مفهوم متعارف آن، برهاند تا بتواند به مقامِ «زبان ناب» نائل آید. درست همانندِ نخستین مترجمانِ یهودیِ انجیل، نظریه‌پردازانی که چنین اعتقادی دارند، مترجمان را به پایبندیِ کامل به لفظ سفارش می‌کنند تا به‌گفته‌ی استاینر، «انرژیِ معنا» بتواند با همان کارآییِ متنِ مبدأ در متنِ مقصد هم عمل کند (نک: منبع [۲۲۷]).

نظریه‌پردازانی که از چنین استدلالی جانب‌داری می‌کنند، لزوماً نباید آن را دربست بپذیرند. ازرا پاوند ادعا می‌کند که هر اندیشه‌ای ضرب‌آهنگ خاص خود را دارد، حال مهم نیست که زبان و ترجمه‌ی خودِ او تا چه حد پی‌گیرانه این اصل را دنبال می‌کنند. اما درعین‌حال، وی معتقد است که مترجم باید «به متن طراوت ببخشد»، زیرا او متن را به جامعه‌ی دیگری عرضه می‌کند که «توشه‌ی ذهنیِ» خاصِ خود را دارد و متن را به جامه‌ی زبانی دیگر درمی‌آورد که هنجارهای خاصِ خود را دارد. اساساً مترجم یک خالق است. پاوند در این نکته با یاکوبسن هم‌نظر است که زبان‌ها در آن‌چه باید بگویند متفاوت هستند، نه در آن‌چه می‌توانند بگویند. به این ترتیب، در واکنش به مقاومتی که زبان و سنتِ جدید در متن مقصد برمی‌انگیزند، ترجمه بدل به نقدِ متنِ اصلی می‌شود: ترجمه «پرتوی تازه بر متن می‌افکند». این نگرش ایو بون‌فوا است. او با دیدگاهی زبان‌شناسانه‌تر، معتقد است مادام که هدف ترجمه آفرینش باشد، ترجمه با زبان در ستیز خواهد بود. ترجمه به‌واسطه‌ی هنجارهای متفاوتِ تجربه، مفهوم‌سازی و دلالت که ذاتیِ زبانِ مقصد هستند، به آزمونی برای ویژگی‌های اثر تبدیل می‌شود. آدم احساس می‌کند که بون‌فوا می‌خواهد چیزی هم‌ارز تولید کند. او در جستجوی متنی است که در چارچوب یک ساختارِ زبانی و فرهنگیِ متفاوت، نزدیک به متن اصلی باشد.

هم‌ارزی به‌مثابه‌ی هدف ترجمه موضوع پردردسری است. مدت‌های طولانی این امر مسلم انگاشته می‌شد که هم‌ارزِ واحدهای متنی باید به دلیلِ عواملِ دیگری ازجمله فرهنگِ مقصد و انتظارات خواننده از ترجمه، تفاوت‌های ظریفی با اصل داشته باشد. آن‌جا که نظریه‌پردازانِ زبان‌شناس درباره‌ی کاربردشناسیِ زبان حرف می‌زنند، رومن یاکوبسن از وفاداری به «ارزش‌ها» در متنِ مقصد سخن می‌گوید. رویکردهای مختلف طیفی را می‌سازند که در یک سوی آن، پذیرش بی‌چون‌وچرای «هم‌ارزی پویا» در اغلب آثارِ «مدرسه‌ی تابستانی زبان‌شناسی» قرار می‌گیرد، و در سوی دیگرِ آن، پذیرش بی‌چون‌وچرای غرابت از سوی اخلافِ معنویِ والتر بنیامین. نزاع اصلی حول این پرسش دور می‌زند که آیا می‌توان صورت ادبیِ بومیِ زبان مبدأ را در زبانِ مقصد بازتولید کرد. نزاع بر سر ارزش‌های هنری و متافیزیکیِ صورتِ ادبی در زبان مبدأ و مقصد، و نیز بر سر مسائلی است که به خلق «ارزش‌های» یکسان در زبانِ مقصد مربوط می‌شوند ــ فرض بر این است که این ارزش‌ها شکلی هم‌ارزِ شکل زبان مبدأ به خود می‌گیرند.

اما این موضوع، خود، جنبه‌ای است از یک مسئله‌ی دیگر. و آن این که زبان‌های مختلف در شیوه‌ی سازمان‌دهی اطلاعات به صورت ساختارهای کلامی، چه تفاوتی با هم دارند. اگر هدف ترجمه ایجاد ارتباط و انتقال اطلاعات باشد، این امر می‌تواند تأثیر مهمی بر شیوه‌ی انطباق اطلاعات داشته باشند ــ انطباق به این دلیل صورت می‌گیرد که اطلاعات در نظرِ خواننده

پــذیرفتنی جـلوه کـنند و تأثیر سـوئی بـر جـای نگذارند. در محافلی که به بررسی ترجمه‌ی فـنی می‌پردازند، این مسئله‌ی نظری به صورت یکی از مسئولیت‌های مترجم در قبال خواننده مطرح شده است: او وظیفه دارد متنی را در زبان مقصد تولید کند که همان کارکرد متن مبدأ را داشته باشد. اما در محافل ادبی، بحث بر سر مسائل مربوط انتقالِ اثر از یک «چندنظامه»ی ادبی به یک «چندنظامه»ی ادبیِ دیگـر است (نک: مـنبع [۴۴۴]). مسـئله‌ی تفاوت که در چنین نـظریه‌ای مسئله‌ای عَـرَضی است، در نـزد نـظریه‌پردازان پیروِ ژاک دریـدا اهمیت زیادی دارد. در این‌جا، عمل ترجمه تبدیل به اِعمال قدرت بر متن می‌شود، و هدف ترجمه‌ی مسئولانه عـبارت است از بـه نـمایش گـذاشـتن فردیت و دیگربودگیِ متن منبع، و نه تـصرف بـه سبک و سیاق استاینر.

اهداف بیرونیِ متن تماماً بـه تأثیری مـربوط می‌شود که قرار است متنِ تـرجـمه بـر فـرهنگِ گیرنده بگذارد. از زمان رومی‌ها به این سو، منظور از ترجمه تأثیرگذاری بر گیرنده و ایجاد تغییر در او از طریق ارائـه‌ی عـناصر جـدید بـوده است. ایـن عناصر جدید می‌توانند شیوه‌های نـوین نگـارش ــ همان‌گونه که در روم، اروپای عصر نـوزایـی و دوران رمانتیک چنین بوده ــ و یا گونه‌های نـوین ادبیات یا حساسیت‌های تازه باشند. این «اهدافِ بیرونیِ» عرضه‌ی تجربه‌ی جدید بستگی دارد بـه نوع وفاداری‌ای که از کنشِ ترجمه انتظار می‌رود، به «اهداف درونـی»، و نـیز بـه خـطراتـی کـه در جریان اقتباس از «چـندنظامه‌ی» میزبان مـتوجهِ یکپارچگیِ متن می‌شود. از این رو، مباحثات حول محور «تفاوت»، هـمگون‌سازی و سـاختارهای قدرت در ترجمه دور می‌زنند. درحالی‌که اهدافی که به ترجمه نسبت داده می‌شود، بـه نگـرش مـا درباره‌ی سرشت زبان و هدف متن بستگی دارد، به نظر می‌رسد که درباره‌ی نکته‌ی سـومِ بـحث، یعنی تعریفِ ترجمه، توافـق نسـبی وجـود دارد. فرهنگِ دکتر جانسن تـرجـمه را چـنین تـعریف می‌کند: «تغییر دادنِ زبان همراه با حفظ مـفهوم» و این تعریفی است که اساساً از تلقیِ اکثریتِ مردم از ترجمه دور نیست. به هـمین تـرتیب، فـرهنگ فشرده‌ی آکسفورد «ترجمه» را «کنش یا فرآیـندِ تـبدیلِ متن از زبـانی بـه زبـان دیگـر» تـعریف مـی‌کند. ایـن تـعریف، هـم ریشـه‌ی واژه را بـازمی‌تاباند کـه یکـی واژه‌ی لاتـینیِ سفلای *translatere* است که خـود، صـورتِ اسـتمراریِ واژه‌ی کـلاسیک *transferre* مـی‌باشد، و هـم نمایاننده‌ی استعاره‌ی تبدیل است که در سنتِ هر دو زبانِ لاتینی و انگلیسی وجود دارد. از آن‌جاکه ترجمه بسیار پیش‌تر از آن که نظریه‌های ترجـمه سربرآورند تعریف شـده است، هـر دو تـعریف تأثیرِ خود را بر نظریه‌های ترجمه گذاشته‌اند.

با توجه به این که معناهای حـقوقی و دیـنیِ «ترجمه» چیزی شـبیه بـه مـفهومِ ریشـه‌شناختیِ «انـتقال» و «تـغییر» را زنـده نگـاه داشـته‌انـد، دست‌کم از سده‌ی شانزدهم به این سو، تـرجـمه نوعی تغییر شکل قلمداد شده است.

حال به تعریف عام رومن یاکوبسن بنگریم که از جهات دیگری جالب توجه است: «۱) ترجمه‌ی درون‌زبانی یا «بازآراییِ» کلام، تفسیرِ نشـانه‌های یک زبان از طریق سـایر نشـانه‌های هـمان زبـان است؛ ۲) ترجمه‌ی بینازبانی یا «ترجمه به مـعنای واقعی کلمه»، تفسیر نشانه‌های یک زبان از طریق نشـانه‌های یک زبـان دیگـر است؛ ۳) تـرجـمه‌ی بینانشانه‌ای یـا «دگـردیسی»، تـفسیرِ نشـانه‌های زبـانی از طـریق نشـانه‌های یک نـظامِ نشـانه‌ایِ غیرِ زبانی است» ([۷۹۶]، ص ۴۲۸). این تعاریف

زبان‌شناسانه را تنها در بافت نظریات یاکوبسن درباره‌ی بوطیقا و رفتارِ زبانی می‌توان به‌خوبی درک کرد. یاکوبسن به‌عنوانِ یکی از اعضای مکتب پراگ، عمیقاً از دیدگاه این مکتب که زبان را ساختاری می‌دانست که، خود، در درون یک ساختارِ رفتاری می‌گنجد تأثیر پذیرفته بود. او به طبقه‌بندی بولر از کارکردهای زبان توجه خاصی داشت و کارکردِ اصلیِ ترجمه را برقراری ارتباط می‌دانست؛ از این رو، معنای ارتباطیِ متنِ اصلی، هرچه باشد، اگر در متنِ مقصد عیناً بازتولید نشود، دست‌کم باید در آن منعکس شود.

افلاطونیان، از این حیث که ــ هرچند به صورت نصفه‌نیمه ــ معتقدند ترجمه مبتنی بر استفاده‌ی بیانی از زبان است، آشکارا با دسته‌بندیِ بولر هماهنگ هستند. در این میان، بون‌فوا آمیزه‌ای از رویکردهای افلاطونی و ارسطویی را عرضه می‌کند. او مترجم را فردی تصور می‌کند که از یک گونه‌ی فعالِ نمادپردازی به گونه‌ی دیگرِ آن گذر می‌کند، و نه از یک مجموعه‌ی ثابتِ نمادها به مجموعه‌ای دیگر. از آن‌جاکه ترجمه دقیقاً شیوه‌ی خلقِ معنا را زیر سؤال می‌برد، بون‌فوا آن را نبردِ زبان با خود و با زبانِ مقصد می‌انگارد. پس زبان موضوعِ اصلیِ فعالیت مترجم است و جنبه‌های انسانیِ آن تابعِ جنبه‌های صوری زبان است.

گرچه تعاریف بالا تعاریفی زبان‌محورند، اما معمولاً در مقام تعاریفی بافت‌محور یا محتوامحور، تفسیر یا بازگو می‌شوند. استاینر به سبک پیروان هایدگر، واژه‌ی «ترجمه» را با خط تیره می‌نویسد (trans_lation)، آن را «انتقال افقی یا عمودی معنا» تعریف می‌کند، و مستقیماً در مرکزِ کنشِ ارتباطی قرارش می‌دهد ([۱۴۴۴]، ص ۴۵). استاینر مانند فراولی اعتقاد دارد که ترجمه اساساً فهمی است که در زبانی دیگر رمزگذاری می‌شود. در بخش اعظم سده‌ی بیستم، تأکید در تعریفِ ترجمه تأکیدی رمانتیک بوده که از جانبِ قائلانِ به هرمنوتیک صورت گرفته است. اینان مستقیماً اشلایرماخر الهام گرفته‌اند که فنونِ نقدِ کتاب مقدس را در موردِ ترجمه به کار بست؛ و این روشی بود که در سده‌ی بیستم برخی از مترجمان آلمانی آن را بسط و گسترش دادند. ازرا پاوند در نوشته‌های انتقادیِ خود، با ایجاز تمام، به بررسی موضوعاتِ اصلی پرداخته است: کنشِ تفسیر که زیربنای ترجمه است هم با محمل سر و کار دارد و هم با محتوا، هم به زبان مربوط می‌شود و هم به معنا. کِلی معتقد است تعادل میان محمل و محتوا به مقاصدِ ارتباطیِ متن بستگی دارد و هر حرکت هرمنوتیکی‌ای باید قصد نویسنده را نیز در نظر بگیرد ([۸۶۱]، ص ۶۷ـ۹۹).

یک جنبه‌ی مهم هرمنوتیک خلاقیتی است که در تجربه‌ی مشترک نهفته است. از نظر مارتین بوبر، چنین اشتراکی بخشی از یک ارتباط واقعی است و درنتیجه، می‌توان گفت ترجمه اساساً ارتباطی است که به‌واسطه‌ی مشارکت در تجربه صورت می‌گیرد. از نظرِ بسیاری از مترجمان ادبی این نکته جزءِ بنیادیِ ترجمه است. مثلاً دِی لوئیس از رانه‌ای سخن می‌گوید که وی را در زمان جنگ جهانی دوم، وقتی احساس کرد که نزدیکیِ زیادی میان عشقِ او به مناطق روستاییِ انگلستان و عشقِ ویرژیل به ایتالیای رومی وجود دارد، به سوی ترجمه اشعار روستاییِ ویرژیل سوق داد. قرینه‌ی این دیدگاه را می‌توان در توصیف‌های بی‌شماری که از ترجمه به‌مثابه‌ی دوستی، تقلید، و چهره‌پردازی شده و قدمتِ آن‌ها به دوران رومی‌ها بازمی‌گردد، مشاهده کرد.

اگر بگوییم ترجمه «هنری است که بر پایه‌ی علم قرار گرفته» حرف مهمی نزده‌ایم. زیرا نکته‌ی

اصلی این است که بگوییم این علم «کدام علم است» و دشواری کار در این‌جاست. ترجمه نوعی کاربرد زبان است؛ و نظریه‌ی ترجمه تنها با رجوعِ بینارشته‌ای به همه‌ی علومی که با زبان سر و کار دارند به وجود می‌آید. از آن‌جاکه بدون عطف توجه از «جمله» به «متن»، هیچ نظریه‌ی رضایت‌بخشی درباره‌ی ترجمه نمی‌تواند وجود داشته باشد، باید آرمان‌های ترجمه را از طریق بررسی فنونِ ترجمه توصیف کرد و ملاک‌های صوری را با ملاک‌های کارکردی توضیح داد. برای نیل به مقصود، ما هنوز راه درازی در پیش داریم.

← زبان؛ ادبیات؛ تفسیر؛ هرمنوتیک

Louis G. Kelly

تفاوت / تفاوط (Différence / Différance)

تفاوط اصطلاحی است که دریدا به کار می‌برد تا به تولید تفاوت‌ها و تعویقِ بی‌پایانِ معنا اشاره کند. این پدیده به زبان یا هر نظام نشانه‌ایِ دیگری مربوط می‌شود که نظامی از تفاوت‌ها قلمداد می‌شود (نک: نشانه؛ نشانه‌شناسی). «تفاوط» اصطلاحی است که دریدا شهره به آن است و شاید مهم‌ترین «نا ـ مفهوم» در دستگاهِ اصطلاح‌شناختیِ وی باشد. این «نا ـ مفهوم» موضوع مقاله‌ی «تفاوط» (۱۹۶۸) و اصطلاح محوریِ کتابِ درباره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷) است؛ در قطعات پایانیِ کتابِ آوا و پدیدار (۱۹۶۷) نیز این اصطلاح به طورِ چشمگیری به کار رفته است. (نک: نوشتارشناسی).

در مقاله‌ی «تفاوط» املای نادرست واژه‌ی فرانسویِ *différence* بیانگرِ نظر دریدا درباره‌ی نوشتار و تفاوت است: در این‌جا تفاوت صرفاً تفاوتی «نوشتاری» است، و به همین دلیل، تنها می‌توان آن را خواند، نمی‌توان شنید. وقتی این واژه به زبان می‌آید، تفاوت رخت بر می‌بندد. دریدا می‌کوشد تا با تغییر املای این واژه، مفهوم سوسوری تفاوتِ علائم زیر و زیری را با تولید فعالانه‌ی تفاوت(ها) و نیز تعویق(ها) و تأخیر(ها) ترکیب کند. گویا واژه‌ی *différance* (تفاوط) از آمیزش *différence* و اسم فاعلِ فعلِ *différer* برساخته شده است و می‌تواند هم معنای «تفاوت داشتن» بدهد و هم معنای «به تعویق و تأخیر انداختن». دریدا مفهوم سوسوریِ زبان به‌مثابه‌ی نظامی از تفاوت‌ها را می‌پذیرد، اما وی این اصل را تا نهایتِ پی‌آمدهای آن می‌گستراند: اگر تنها تفاوت وجود داشته باشد، آن‌گاه معنا نه به‌واسطه‌ی مدلول، بلکه صرفاً در سطح مناسبات میان دال‌ها تولید می‌شود؛ بنابراین، مدلول به‌واسطه‌ی شبکه‌ی تفاوت‌ها مدام به تأخیر می‌افتد. (نک: دال / مدلول / دلالت). نهایتاً باید گفت که این تأخیر و تفاوت صرفاً محصول نظام پیش‌بوده‌ی تفاوت‌ها نیست، بلکه مظهر تولید فعالانه‌ی تفاوت‌ها است. این تولید، هم شکل تأخیرِ زمانی به خود می‌گیرد و هم به‌قول دریدا، نوعی «فاصله‌گذاری» است. تصورِ این مکان‌مندسازی و زمان‌مندسازی پیش از پیدایش نوشتار یا نشانه‌ی تفاوت‌گذار ناممکن بود.

به هر حال، تفاوط با کشف حالت یکپارچه و نامنقسم بی‌واسطه‌گی از بین نمی‌رود. یکی از پی‌آمدهای تفاوط خلقِ حضور در مقامِ میل به حضور است. حضور بدون تصورِ تفاوط ناممکن است؛ و این تفاوط فرآوردِ هم‌هنگامِ تولید تفاوت‌ها، فاصله‌گذاری‌ها، تعویق‌ها و تأخیرها است. (نک: متافیزیک حضور؛ ضمیمه‌گی).

تفاوط دریدایی در حوزه‌ی نظریه‌ی ادبی بسیار کارآ و مفید بوده است. یکی از موارد

ایـن تأثـیرِ بـلافصل را مـی‌توان در آثـار رولان بـارت دیـد. رولان بـارت در اس | زد (۱۹۷۰) و بـرخـی آثـار دیگـرش، بـر معنای بـه تـعویق و تأخیر افتاده و ویـژگیِ گسترش‌پذیریِ تأخیریِ مـتون ادبـی تأکـید مـی‌کند. در بسـیاری از رهیافت‌های جدید پیرامون روایت و ساختارهای روایـی در رمـان و رمـانسِ حـماسی، اهـمیت و موضوعیت تفاوط پذیرفته شـده است (نـیز نک: روایت‌شناسی).

← **پساساختارگرایی؛ واسازی؛ نشانه‌شناسی**

Joseph Adamson

تفسیر **(Interpretation)**

تـفسیر اصـطلاحی بسیار رایـج در نـقد ادبـی و سـبک‌شناسی است؛ چـه ایـن دو رشـته جهت‌گیریِ بسیار بارزی بـه سـوی بـررسی آثـارِ مشخص یا آثـار یک نـویسنده‌ی خـاص دارنـد. نـظریه و فـلسفه‌ی تـفسیر در چـارچـوب هـرمنوتیک و واسـازی مـورد بـررسی قـرار می‌گیرد.

تفسیر، در اصل، به معنای فهم است: فهم زبانِ یک متن، و فهم معنا و درون‌مایه(ها)ی آن. در سبک‌شناسی، این تفسیر تفسیرِ زبان است کـه از تجزیه و تحلیل الگوهای صوری و معنایی حاصل می‌شود و به بررسیِ میزانِ اهـمیتِ یـافته‌ها بـرای تفسیرِ معنای کلیِ متون می‌انجامد. آن‌چه تفسیر را در این سطح راهبری می‌کند و بـه پـیش مـی‌برد توانشِ ما در مقامِ خواننده‌ی ادبیات، اطلاع ما از قراردادهای ادبی مثل ژانر، و نیز دانش فرهنگیِ ما است.

اما این‌ها فقط گـویای ایـن نکـته هستند کـه معنایی وجـود دارد کـه اگـر کـلیدِ درکِ آن را در اختیار داشته باشیم، مـی‌توانیم آن را بگشـاییم و شرح دهیم (مانند «تعبیرِ» رؤیا). اما فرآیند فـوق پیچیده‌تر و پویاتر از این حرف‌هاست. از سویی، هر متن بیش از یک تفسیر را به خود می‌پذیرد و این به دلیل پیچیدگی و چندارزشی بودنِ زبـان و درون‌مایه‌های آن است (مـثل هـملت)؛ از سـوی دیگر، می‌توان گفت که خواننده یا شنونده درست مانند کاری که نـویسنده یـا مـتن مـی‌کند، معنا را می‌سازد. یا حتی می‌توان گفت که تعاملِ پیوسته‌ای میان متن و خـوانـنده وجـود دارد کـه (در شکـل آرمانی‌اش) حدِّ آزادیِ هرگونه تفسیر یـا قـابلیت (یا عدم قـابلیت) پـذیرشِ آن را مقید و مـحدود می‌کند. فرآیند تـفسیر بـه طـورِ اجتناب‌ناپذیری، رنگی از ذهنیت را به خود می‌گیرد و یا حتی رنگ و بوی تغییراتی را به خود می‌گیرد که از یک دوره به دوره‌ای دیگر، در رسمِ زمانه و ذائـقه‌ی مـردم پدید می‌آید.

استنلی فیش در کتاب آیا متنی در این کلاس هست؟ (۱۹۸۰)، بهای چندانی بـه پـاسخِ فـردی بـه یک مـتن نـمی‌دهد و درعـوض، بـه مـفهوم «جـامعه‌ی تـفسیری» تـوجه نشـان مـی‌دهد؛ جامعه‌ای که خواننده به آن تعلق دارد و چگونگیِ خواندنِ او را رقم می‌زند. اصطلاح «خـوانـنده‌ی مـطلع»، کـه فـیش آن را در مقامِ مـعادلی بـرای مـفهوم «خـوانـنده‌ی آرمـانی» بـه کـار مـی‌گیرد، بـه دلیـل «عـضویتِ» خـوانـنده در اجـتماعی از خوانـندگانِ هـم‌فکر، اصـطلاحی بسـیار دقـیق است.

بـا این‌ کـه اجـتماعِ مـورد نـظر فـیش مـبهم و نخبه‌گـراست، امـا نکـته‌ی مـهمی را دربـاره‌ی خواندن و بحث‌های امـروزین دربـاره‌ی ادبیات مـنعکس مـی‌کند، و آن ایـن کـه ایـن خـوانـدن و بـحث تـا حـد زیـادی در نـهادهای آمـوزشی مانند مدارس و به‌خصوص در نهادهای آموزش

عـالی جـریان دارد؛ و نـقد ادبـی، درمقامِ یک موضوع، عـمدتاً تـوسط دانشگـاهیانی صـورت می‌گیرد که با دیگر دانشگاهیان سخن می‌گویند. البـته، حـتی در یک «اجـتماع» تـمامیت‌خواه هـم لزوماً هـم‌فکریِ تـفسیری وجـود نـدارد: قـالب‌های نـظریِ بسـیار مـتفاوتی از جـمله صورت‌گرایی، مـارکسیسم و پساساختارگرایـی وجود دارند که بـه تـفسیرِ ادبیات سـمت و سـو می‌دهند. افزون‌براین، معلمان پیوسته نگـرانـند کـه نکـند دانشـجویان را بـه ارائـه‌ی پـاسخی شخصی و فـردی بـه ادبیات تـرغیب کـنند؛ امـا فـیش تـردید دارد کـه ایـن پـاسخ پیشاپیش، و از طریق تجارب آموزشیِ پیشین، تـوانش ادبیِ اکتسابی، و دانش عمومی فرهنگی تـعیین نشـده باشد.

← هرمنوتیک؛ خواننده؛ نقد خواننده‌محور

Katie Wales

تقابل دوگانی (Binary Opposition)

تقابل دوگانی اصـطلاحی اسـت کـه در دل مـنطقِ دیـالکتیکی جـای دارد و بـه طـورِ گسـترده در استدلال‌های نظری مورد اسـتفاده قـرار مـی‌گیرد. تقابل‌های دوتایی راهی را مهیا می‌کنند که پویش و فرآیند را وارد نظریه می‌کند. در یک تقابل دوگانی، دو قطب نه تنها باید با یکدیگر تضاد داشته باشند، بلکه باید متضادِ انحصاریِ یکدیگر نیز باشند؛ به بیان دیگر، این دو قطب در چارچوب یک تـضاد قطبی، مانند بارِ مثبت و منفیِ جریان الکتریکی، به هم وابسته‌اند. برخی از تأثیرگذارترین نـمونه‌های آن عبارت‌اند از: معنا / مصداق (گوتلوپ فـرگه)، هم‌زمانی / درزمانی، جانشینی / هم‌نشینی (فردینان دو سـوسور)، دال / مـدلول (سـاختارگرایـی فرانسـوی)، عـین / ذهـن (رنـه دکـارت)، نـومن / فنومن (امانوئل کانت)، تـوصیف / فـهم (ویـلهلم دیلتای، هانس گئورک گادامر، پـل ریکـور). (نـیز نک: دال / مدلول / دلالت).

از این میان به‌عنوانِ نمونه، تـقابل تـوصیف / فـهم را تـوضیح مـی‌دهیم. «تـوصیف» کـنشی اجتماعی است که شخصی دیگـر را از وضـعیت موجودِ چیزی آگاه می‌کند، اما «فهم» کنشِ فردیِ درک و تصرّف است. هرگاه این دو مفهوم در یک تقابل دوگانی به هم پـیوند بـخورند، نـتیجه‌ی آن بروز فرآیندی تعاملی میان فرد و جامعه است.

زبان‌شناسی سـاختاری کـه زبـان را هـمچون نظامی از روابط کارکردی تعریف مـی‌کند، تـقابل دوگانی عناصرِ واجیِ زبـان را شـالوده و الگـوی تحلیل خود قرار می‌دهد. مزیت نگرش دوگـانی در مطالعات ساختارگرایانه، و «درعین‌حال، خطرِ اصلیِ آن، در ایـن واقـعیت نـهفته است کـه ایـن نگرش امکان طبقه‌بندیِ هـر چیزی را مـی‌دهد» ([۳۲۳]، ص ۱۵). تقابل‌هایی کـه در یک تـحلیل مشـخص، تقابل‌هایی «کارکردی» فرض می‌شوند، تقابل‌های کیفی را کـه کـارکردی «نـیستند» ــ امـا به هر حال وجود دارنـد ــ نـادیده مـی‌انگـارند، و به همین دلیل، تحلیلِ مبتنی بر تقابل دوگانی نوعی انتزاعِ گمراه‌کننده است کـه مـا را از مسیری کـه پدیده‌ها خود را به ما می‌نمایانند، منحرف می‌کند.

← ساختارگرایی

Mario J. Valdés

تک‌گویی (Monologism)

تک‌گـویی فـروکاستنِ صـداهـا و آگـاهی‌های موجود در یک متن به روایتِ واحدی است کـه نویسنده به متن تحمیل مـی‌کند. در تک‌گـویی، آگاهی‌ها یا ایدئولوژی‌های دیگر هرگز جایگاهی بـرابـر و هـم‌ارزِ آگـاهی و ایـدئولوژیِ نـویسنده

ندارند، بلکه یا انکار می‌شوند یا به یک مخرج مشترک تقلیل می‌یابند. (نک: ایدئولوژی). نثر رمان می‌تواند به‌واسطه‌ی مکالمه‌گری، که خود ضد نظام است و مَنشی چندآوایی دارد و درنتیجه، به‌واسطه‌ی اِعمالِ فشارِ مرکزگریزانه (ویران‌ساز) علیه تسلط نویسنده، به بهترین وجه با تک‌گویگی مبارزه کند. (نک: چندآوایگی / مکالمه‌گری؛ دوصدایگی / مکالمه‌گری؛ ویران‌سازی). باختین مدعی است که برخی از ژانرها مانند شعر حماسی یا تغزلی نمونه‌ی تک‌گویگی‌اند، چراکه در آن‌ها نویسنده قدرت آن را دارد که دیدگاهِ خود از حقیقت را مستقیماً ابلاغ کند؛ درنتیجه، نویسنده معنای بالقوه‌ی متن را محدود می‌کند. (نک: نقد ژانر).

باختین در نخستین روایتِ خود از اصل مکالمه‌ای، که در رمان به اوج خود می‌رسد، از داستایفسکی به‌عنوانِ نویسنده‌ای که مظهر چندآوایگی است ستایش می‌کند، حال آن‌که از تولستوی به‌عنوانِ رمان‌نویسی تک‌گویه‌گرا یاد می‌کند. جمله‌ی آغازین آناکارنینا جمله‌ای تک‌گویه معرفی می‌شود: «همه‌ی خانواده‌های خوش‌بخت مثل هم هستند؛ اما هر خانواده‌ی بدبخت به شیوه‌ی خاص خودش بدبخت است». در این‌جا صدای نویسنده صدایی مطلق و بلامنازع است. در درون متن هیچ خلاف‌آمدی نیست که حقیقتِ نویسنده را زیر سؤال ببرد. بعدها باختین دست‌کم در برخی از متون کهن ــ مکالمه‌های سقراطی، هجوِ مُنی‌په‌ای، نمایش‌نامه‌های رازآمیز قرون وسطایی، شکسپیر، سروانتس، ولتر، دیده‌رو، بالزاک و هوگو ــ احتمال یا امکان بالقوه‌ی وجودِ چندآوایگی را مشاهده می‌کند. این پیشروان زمینه را برای کار مهم داستایفسکی در رمانِ چندآوا فراهم می‌آورند.

باختین همه‌ی نظام‌های مبتنی بر تقابل دوگانی را نظام‌هایی تک‌گویه می‌داند، خواه این نظام‌ها نظام‌هایی هگلی باشد و خواه نظام‌هایی مارکسیستی. (نک: نقد مارکسیستی). عجیب آن که باختین با طرحِ تقابلِ داستایفسکی (چندآوا) / تولستوی (تک‌گویه)، خود، یک مدل دوگانیِ تک‌گویه را پدید آورده است. با این حال، او به‌لحاظ نظری و به نفع مکالمه‌گری، از دیالکتیکِ تقابل دوگانی اجتناب می‌کند. نظام‌های اعتقادیِ تک‌گویه که مطلق‌ها را مفروض می‌گیرند، حقیقت را «در نهادی واحد مانند دولت، یا در ابژه‌ای واحد مانند یک بت یا متن، یا در موجودی واحد نظیر خدا، من در مقامِ یک سوژه‌ی مطلق، یا نبوغ هنرمند که متون یکه را به وجود می‌آورد» ([۲۸۳]، ص ۳۴۸)، قرار می‌دهند. از نظر باختین، حقیقتِ مکالمه‌ای مستلزم وجود دو یا چند صدای رقیب است که امکان بازی آزادانه در «ایدئولوژیِ شاکله‌ی» نثر رمان ([۱۱۶۲]، ص ۲۳۸) را فراهم می‌کنند. پس رمان تک‌گویگی را مردود می‌شمارد. (نک: بازی).

باختین در آخرین موضع‌گیری‌اش، تک‌گویگی را مرحله‌ی آغازینِ تحولِ ژانرها به سوی آرمانِ دموکراتیکِ چندآواییِ داستایفسکی می‌داند. چندآوایگی جانشینِ تک‌گویگی نمی‌شود، بلکه «هر ژانر تازه صرفاً به ژانرهای کهنه افزوده می‌شود، و حلقه‌ی از پیش موجودِ ژانرها را گسترش می‌دهد» ([۶۹]، ص ۲۷۱). (نک: نقد مکالمه‌ای).

← دوصدایگی / مکالمه‌گری؛ چندآوایگی / مکالمه‌گری؛ رمان چندآوا

Phyllis Margaret Paryas

تمامیت‌بخشی (Totalization)

تـمامیت‌بخشی فـرآیـندی هـمگن‌ساز است کـه به‌واسطه‌ی آن یک ایدئولوژیِ مسلط، بـر متون مختلف (متون کلامی، فلسفی، موسیقی، معماری وغیره) تحمیل می‌شود و بدین‌سان، عناصرِ متنوع متون حذف مـی‌گردد. ایـن اصـطلاح کـه عـمدتاً پسـاساختارگرایـان (میشل فـوکو، ژاک دریـدا، جوزف هـیلیس مـیلر، ادوارد سـعید) بـه کـارش برده‌اند، اشاره به روش‌های نقد سنتی دارد. (نک: پساساختارگرایی؛ نقد نو). این روش‌ها متون را بـرمبنای وحـدتِ صـوریِ ذاتـیِ آن‌هـا و نـیز جـذابیت عـام و فـراگیرشان ارزیـابی مـی‌کنند. تمامیت‌بخشی ما را متوجهِ نمایشِ سلطه و اراده‌ی آشکارِ معطوف به قدرت می‌کند که در هر فرآیند وحدت‌بخش وجود دارد.

بـیشتر نـظریه‌پردازان ــ ازجـمله رومـن اینگاردن، ژرار ژنت، پی‌یر ماشری و ولفگـانگ آیزر ــ معتقدند که در متون، خلأ و شکاف وجود دارد. برای تقویت وحدت متن، این شکـاف‌ها و خلأها باید حذف شوند یا نادیده انگاشته شوند. امـا هـمین خـلأها هستند کـه نکـات جـالبی را درباره‌ی متن و روند تولیدِ آن آشکار می‌کنند. مثلاً وقتی خوانندگان داسـتان‌های شـرلوک هـولمز را نمونه‌ی بارزِ استنتاج و منطق ناب می‌انگارند، بـه اسـطوره‌ی اثـبات‌گرایـی کـه بنیانِ هـمه‌ی ایـن داستان‌هاست تـمامیّت مـی‌بخشند. بـا ایـن هـمه، ممکن است خواننده توجه خـود را مـعطوف بـه خلأها و شکاف‌هایی بکند که این منطق اثبات‌گرا را زیر سؤال مـی‌برند. مـثلاً کـاترین بـلزی نشـان می‌دهد که در آثار آرتور کانن‌دُیل، بازنماییِ زنان نمونه‌ی چنین خلائی است (عمل نـقد، ۱۹۸۰). دُیل از زنان چهره‌هایی مبهم تـصویر مـی‌کند کـه نـمی‌توان تـبیینی مـنطقی از آن‌هـا بـه دست داد. به ایـن تـرتیب، چـهره‌پردازیِ ایـن‌گـونه‌ی زنـان، ناتوانیِ داستان‌ها را در بیان آن‌چه بیرون از دایره‌ی گفتمانِ مردمحور می‌نشیند، بـرجسته مـی‌سازد. واسازی یکی از رهیافت‌های نظری جـدید است که در برابر گـرایش بـه تـمامیّت‌بخشی مـقاومت می‌کنند.

→ قدرت؛ ایدئولوژی

Priscilla L. Walton

توانش / کنش

(Competence / Performance)

تـوانش و کـنش اصـطلاحاتی هستند کـه نُـوام چامسکی، زبان‌شناس آمریکایی، مطرح کرد. این مفاهیم، مفاهیمِ محوریِ دستور گشتاری-زایشـی هستند، که در زبان‌شناسی، به‌طورِ کلی، و نـیز در روان‌شـناسی، فـلسفه و مـطالعات ادبـی بـه طـورِ گسترده به‌کار رفته‌اند.

تـوانش بـه دانشِ ضـمنی‌ای اشـاره دارد کـه گویندگان و شنوندگانِ بزرگ‌سال از زبان مـادریِ خود دارند. توانش مـتضمن مـقادیر مـعتنابهی از دانش‌های گوناگون زبانی است؛ ازجمله توانایی تولید و فهم بی‌نهایت جمله‌ی جدید زبان (و این همان جنبه‌ی زایای زبان است)، بازشناسیِ روابطِ میان جـمله‌ها، حـل ابـهام‌ها، و شـناختن و تـعبیرِ مشکلات و انحرافاتِ دستوری. تـصور بـر ایـن است که این دانش از مجموعه‌ی اصـولی مشـتق می‌شود که بخشی از آن فطری است و نه اکتسابی؛ به این نـظر «فـرضیه‌ی ذاتـی بـودن زبـان» گـفته می‌شود. از این منظر، مطالعه‌ی ساختارِ زبـانی بـه مـطالعه‌ی سـازمانِ روانـی و زیستیِ آدمـی، و مطالعه‌ی ماهیتِ انسان در کل پیوند خورده است؛ بنابراین، باید بـه زبـان‌شناسی چـونان بـخشی از علومِ شناختی نگریست.

از نظر چامسکی، دست‌کم بخشی از توانش به‌صورت ذاتی رقم می‌خورد، زیرا توانش نظامِ شناختیِ پیچیده‌ای را شکل می‌دهد که کودکان به‌رغم فقرِ نسبیِ اطلاعاتی‌ای که آنان در فرآیند یادگیری زبانِ اول با آن مواجه‌اند (مسئله‌ی افلاطون)، به‌سرعت و بدون هیچ کوششی بر آن تسلط می‌یابند. بنابراین، نمی‌توان پذیرفت که مبادی زبان از رهگذرِ آموزش استقرایی آموخته می‌شود؛ بلکه یک مؤلفه‌ی درونیِ غنی یا یک دستورِ جهانی وجود دارد که رشدِ زبان را در هر فرد کنترل می‌کند.

توانش با دیگرِ نظام‌های شناختی نظیر حافظه و منطق در تعامل است تا به کنش یعنی به رفتارِ زبانیِ ما یا کاربرد خاص زبان در موقعیت‌های انضمامی سر و شکل بدهد. نظریه‌ی زبانی به بررسیِ ویژگی‌های توانش می‌پردازد و نه به مطالعه‌ی کنشِ واقعی. در حوزه‌ی نقد ادبی، جاناتان کالر در کتاب خود با عنوان بوطیقای ساختارگرا (۱۹۷۵)، معنای توانش را به نحوی گسترش داد که توانش ادبی را نیز دربربگیرد؛ و این توانش ادبی عبارت است از فهم قراردادها، ژانرها و قواعدِ ضروری برای فهم ادبیات. (نیز نک: نقد ژانر).

← زبان / گفتار

Maria-Luisa Rivero

چندآوایگی / مکالمه‌گری

(Polyphony / Dialogism)

چندآوایگی یا پلی‌فونی اصطلاحی است که در اصل از موسیقی گرفته شده و مفهوم مرکزیِ نظریه‌ی مکالمه‌گریِ باختین را تشکیل می‌دهد. از نظر میخاییل باختین، چندآوایگی مشخصه‌ی یکه‌ی نثر ادبی است که به‌موجبِ آن، صداهای متعددِ رقیب موضع‌گیری‌های ایدئولوژیکیِ متنوعی را به نمایش می‌گذارند و می‌توانند به‌طورِ مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، در گفتگو درگیر شوند. نویسنده با آزادمنشیِ تمام در خلالِ کلامِ شخصیت‌ها یا دوشادوشِ آن‌ها قرار می‌گیرد ([۶۹]، ص ۶)، و درنتیجه، هیچ دیدگاهی بر سایرِ دیدگاه‌ها برتری نمی‌یابد. پی‌آمد این امر آن است که آگاهی‌های گوناگون اعتباری برابر در متن پیدا می‌کنند؛ این بازیِ آزادانه‌ی گفتمان‌های گوناگون مانع از آن می‌شود که یک دیدگاه، ازجمله دیدگاه نویسنده، بر دیگر دیدگاه‌ها تسلط پیدا کند. (نک: نقد مکالمه‌ای؛ بازی).

از آن‌جاکه گفتمان‌های مستقل را نمی‌توان به جهان‌بینیِ واحد و هماهنگی فروکاست که نویسنده به متنِ تک‌گویانه تحمیل می‌کند (نک: تک‌گویی‌گی)، ناهم‌خوانی و کشمکش در یک متن از میان نمی‌رود. بنابراین، چندآوایگی ظرفیتِ شگفت‌آور بودن، ظرفیتی برای یک ابداع واقعی را داراست ([۱۱۶۲]، ص ۲۴۴). به‌علاوه، چندآوایگی با توجه به این که به‌جای تمرکز بر محصول (بستار یا پایان‌مندی)، بر فرآیند (مناسبات مکالمه‌ای) تمرکز می‌کند، می‌تواند درمقامِ عنصر اساسیِ نظریه‌ای درباب خلاقیت عمل کند.

آزاد شدن شخصیت‌ها از قید نویسنده به گفتگویی می‌انجامد که به‌لحاظِ نظری پایان‌ناپذیر است: کلام پایانی‌ای وجود ندارد تا به زبان آید، و هیچ تفسیر مطلق یا یکه‌ای ممکن نیست. مادامی که آدم‌ها وجود دارند، حقیقت غایی‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد، و اثر هنری پایان نمی‌پذیرد. با این حال، نوع خاصی از وحدت دست‌آمدنی است، وحدتی که مبتنی است بر «هماهنگیِ

مکالمه‌ای میان دو یا چند صدای ادغام‌ناشده» (ص ۲۸۹)، که باختین آن را «وحدت رخ‌داد» می‌نامد ([۶۹]، ص ۲۱). این وحدتِ جدید در فرآیند پویای آفرینش نهفته است و نه در محصول پایان‌یافته‌ی آن.

نظر باختین درباره‌ی چندآوایگی چندان واضح نیست، زیرا گرچه او به توضیح آن می‌پردازد، اما هیچ‌گاه تعریفی از آن به دست نمی‌دهد. علاوه‌بر این، او در مراحل گوناگونِ کار فکریِ خود به تجدید نظر در آراءِ خود در این مورد می‌نشیند، اما نمی‌کوشد برداشتِ خود از آن را باکاربست‌های آن در مراحلِ گوناگونِ کارِ خود سازگار گرداند. وی در کتاب مسائل بوطیقای داستایفسکی آرمانِ خود از چندآوایگیِ اصیل را در آثار داستایفسکی می‌یابد. او بعدها نظر خود را درباره‌ی خاستگاه‌های چندآوایگی تعدیل می‌کند، و چنان بسط‌اش می‌دهد که آن را مشخصه‌ی ذاتیِ همه‌ی انواع رمان می‌انگارد. هنگامی که باختین شروع به تنظیم مفهوم نوعی «نثرشناسی» می‌کند، «چندآوایگی» در مقامِ واژه‌ی بدیلی برای «مکالمه‌گری» عمل می‌کند ــ البته باید خاطر نشان کنیم که «نثرشناسی» اصطلاحی ساختگی است که گری سول مورسون و کریل امرسون برای توصیف نظریه‌ی ادبیِ باختین که نثر و رمان را بر انواع دیگر کلام ادبی برتر می‌دارد، ساخته‌اند. در کتاب تخیّل مکالمه‌ای که پژوهشی است درباب تحولِ رمان در تاریخ ادبیات، باختین در الگوهای نثرِ کلاسیک، که مانند گفتگوهای سقراطی یا مطایبات مُنی‌په‌ای نظیر الاغ طلاییِ آپولیوس، حاوی عناصری از کارناوال هستند، امکان بالقوه‌ی چندآوایگی را مشاهده می‌کند. نتیجه‌ی این بازنگری آن است که می‌توان داستایفسکی را فردی دانست که اگر نگوییم سهمی یکه، دست‌کم سهمی عمده در تحول رمان چندآوا دارد. اینک چندآوایگی امکانِ درونیِ تمامیِ نثرهای رمان تلقی می‌شود و هنر داستایفسکی در این نهفته است که این امکان بالقوه را به شایستگی تحقق می‌بخشد.

رویکرد انتقادی‌ای که از اندیشه‌های باختین الهام گرفته است، هم توصیف اساسی و منحصر به فردِ او درباره‌ی خاستگاه چندآوایگی را به کار بسته است و هم صورت‌های بازنگریسته‌ی بعدیِ آن را. شاید تقسیم‌بندی نقد فمینیستی به رویکردهای فرانسوی و انگلیسی-آمریکایی این دوگانگی را بهتر نشان دهد. مثلاً ژولیا کریستوا ایستار آرمانیِ اولیه‌ی باختین را در مکتب فرانسوی به کار می‌بندد. او در مقاله‌ی «رمان به‌مثابه‌ی چندزبانگی» (۱۹۷۲)، چند-آوایگی را به متنِ آوانگاردِ مدرنیستی منحصر می‌کند. کریستوا با تعریفِ امرِ «زنانه» همچون مترادفی برای همه‌ی آن‌چه فرهنگِ مسلط آن را به حاشیه رانده و درباره‌ی آن سکوت کرده است، جنسیت را از میان برمی‌دارد و مردانی چون جیمز جویس، آنتونن آرتو و ژرژ باتای را در زمره‌ی آفرینندگان «نوشتار زنانه» قرار می‌دهد، و این نوشتار را با متن چندآوا برابر می‌گیرد. (نک: حاشیه؛ مرکز / نامرکز). در این راستا، شب عزای فینگان‌ها را می‌توان نمونه‌ای از رمان چندآوا به شمار آورد. درمقابل، هلن سیزو و لوس ایریگاری می‌کوشند تا چندآوایگیِ متن یا نوشتار زنانه را به‌عنوانِ نوشتار آرمان-شهریِ زنان تحلیل (یا خلق) کنند. کتاب مارگریت آت‌وود با عنوان آشکارایی (۱۹۷۲) یا مقاله‌ی ایریگاری با عنوان «هنگامی که لب‌هامان با هم حرف می‌زنند» (۱۹۷۷) را می‌توان

کوشش‌هایی برای توصیف یک سخنِ چندآوا به شمار آورد که شکاف سوژه‌ی زنانه را بازمی‌تابانند. (نک: سوژه / ابژه). مفهوم «مکالمه‌گریِ زنانه» که آن هرمان به تازگی آن را مطرح کرده، این کاربست را بسط داده است؛ این مفهوم مدلی است برای توضیح تقسیم سوژه‌گیِ زنانه، که در آن از آراءِ باختین و ایریگاری استفاده شده است. از نظرِ این ناقدانِ فمینیست، متن چندآوا همانا متن مدرنیستی و پسامدرنیستی است؛ و مثلاً کریستوا سنّتِ رئالیستی را با این عنوان که سنّتی تک‌آوا است، آشکارا مردود شمرده است. (نک: پسامدرنیسم).

اما بسیاری از فمینیست‌های انگلیسی و آمریکایی شیفته‌ی تأکیدی هستند که باختین بر اهمیت بی چون و چرای بافت کلام می‌گذاشت، و به مخالفت با تخصیصِ انحصاریِ چندآوایگی توسط فمینیست‌های فرانسوی، آن‌گونه که در رؤیاپردازیِ رادیکالِ «نوشتار زنانه» مشاهده می‌کنیم، برمی‌خیزند. مثلاً جوآن فرای که از جانب فمینیست‌های بافت‌گرا سخن می‌گوید، معتقد است که ظرفیتِ مکالمه‌گریِ رمان برای «باز-اندیشی و ارزیابیِ ابدی» ([۷۱]، ص ۳۱) در بافت‌های اجتماعی، عاملی است که به تغییراتِ فرهنگی شتاب می‌بخشد. او این ویژگی‌ها را در رمان‌های معاصری می‌یابد که در سنت رئالیستی نوشته شده‌اند؛ در این رمان‌ها شخصیت‌های زن هم ممکن است «ثبات معنایی را طرد کنند» ([۵۳۱]، ص ۳۴).

نویسنده و منتقد انگلیسی، دیوید لاج، ادبیات منثور را ادبیاتی «مکالمه‌ای و یا به بیان دیگر، ادبیاتی «چندآوایی»» می‌داند و بنابراین، این دو اصطلاح را معادل یکدیگر قرار می‌دهد ([۹۹۷]، ص ۵۸). به عقیده‌ی او این ویژگی‌ها نه تنها در متون مدرنیستی مانند اولیسِ جویس و زنان عاشقِ د. ه. لارنس وجود دارند، بلکه در جنبه‌هایی از متونِ رئالیستیِ کلاسیک مانند میدل مارچِ جورج الیوت و رمان‌نویسان مدرنی مانند اِولین وو، هنری گرین و آیوی کامپتون‌برنِت که در سنت رئالیستی قلم می‌زنند، نیز قابل مشاهده‌اند. چنین آثاری حاویِ «تنوع خارق‌العاده‌ی بافتِ کلام و حد شگرفی از آزادیِ تفسیر برای خواننده» هستند ([۹۹۷]، ص ۸۶).

چندآوایگی بی‌شک یکی از اصیل‌ترین و بحث‌انگیزترین مفاهیمی است که باختین مطرح کرده است و همچنان الهام‌بخش پژوهش‌های تازه در مورد پیچیدگی‌های نثر رمان است.

← نقد مکالمه‌ای؛ چندصدایگی /مکالمه‌گری؛ رمان چندآوا

Phyllis Margaret Paryas

چندزبان‌گونگی (Heteroglossia)

چندزبان‌گونگی اصطلاحی است که میخاییل باختین برای توصیف لایه‌های کلامیِ بی‌شماری که در همه‌ی زبان‌ها وجود دارد و نیز برای توصیف شیوه‌ی تسلطِ این لایه‌ها بر عملکردِ معنا در گفته، ابداع کرد. باختین معانیِ ضمنیِ این اصطلاح را به کامل‌ترین شکل، در مقاله‌ی «کلام در رمان» شرح داد. هر گفته‌ای پدیده‌ای یکپارچه و انضمامی است؛ کلامی است که فردی معین در لحظه‌ای یکه و تکرارناپذیر به زبان می‌آورد. درعین‌حال، هر گفته بیانگرِ عوامل برون‌فردی است و از آن‌چه باختین زبان‌های «اجتماعی-فرهنگی»، درچارچوب کلیِ فرهنگ، می‌نامد، مشتق می‌شود. از آن‌جاکه چندزبان‌گونگی به تنوعاتِ بافتیِ هر گفته مربوط می‌شود، دشمنِ

زبان‌شناسیِ نظام‌مند است. چنان‌که باختین می‌گوید «این امکان وجود دارد که از هر گفته تحلیلی انضمامی و دقیق به دست دهیم، و آن هنگامی است که نشان دهیم گفته واحدی پرتناقض و سرشار از کشمکش میان دو گرایش متخاصم در زندگیِ زبان است» ([۶۷]، ص ۲۷۲).

چندزبان‌گونگی طرح‌واره‌ای مفهومی را برای طبقه‌بندی ژانرها، مکاتب و آحادِ نویسندگان ــ و داوری درباره‌ی آن‌هاــ در اختیار باختین می‌گذارد. ویژگیِ هر جزء را می‌توان بر پایه‌ی این که در نبردِ میانِ نیروهای مرکزگرا و مرکزگریز در زبان، از کدام‌یک طرفداری می‌کند، تعیین کرد. در نوشته‌های باختین، ژانرها، مکاتب و نویسندگانی که پذیرای چندزبان‌گونگی هستند منزلتی برتر دارند. این‌چنین است که داستایفسکی بالاتر از تولستوی قرار می‌گیرد، رمانتیسم بالاتر از کلاسیسم، و رمان بالاتر از شعر. رمان به طورِ بالقوه، شکلِ آرمانیِ صورت‌بندیِ ادبیِ چندزبان‌گونگی است، چراکه کامل‌ترین بازنماییِ هنریِ گونه‌های مختلفِ زبانِ اجتماعی و آواهای فردی در یک فرهنگ معین را امکان‌پذیر می‌سازد. اما باختین دو سنّت متفاوت را در تاریخ رمان بازمی‌شناسد: یکی از این دو سنت که سنت تک‌آوایی است چندزبان‌گونگی را سرکوب می‌کند. از نمونه‌های این سنت می‌توان از رمانس یونانی، قصه‌های سلحشوری و ژانرهایی مانند ادبیات شبانی، و رمان‌های عشقیِ سده‌ی هجدهم نام برد که جایگاه خاصی برای زبان محترمانه قائل هستند. البته چندزبان‌گونگی در این اشکال هم حضور دارد، اما در درجه‌ی اول، در مقامِ نوعی زمینه‌ی زبانی عمل می‌کند. سنتِ دیگر با رابله و سروانتس آغاز می‌شود و در آن، روایتِ منثور چندزبان‌گونگی را برجسته می‌کند، قوت می‌بخشد و صورتی نمایشی به آن می‌دهد. از نظر باختین، داستایفسکی هم وارث و هم بزرگ‌ترین استادِ این سنتِ «چندآوایی» است. (نک: رمان چندآوا؛ چندآوایگی / مکالمه‌گری؛ تک‌گویگی).

نظریه‌ی چندزبان‌گونگیِ باختین بیش از آن‌که جایگزین سنّتِ نیت مؤلف در صورت‌گراییِ هنری جیمز شود، در مقامِ مکمل آن عمل می‌کند. مثلاً باختین «سبک‌شناسیِ جامعه‌شناختی» را جایگزین سبک‌شناسی سنتی می‌کند و بر این باور است که سبک‌شناسیِ جامعه‌شناختی تنها نوع سبک‌شناسی است که می‌تواند رمان را به‌منزله‌ی یک ژانر مورد بررسی قرار دهد. (نک: نقد ژانر). مؤلف، فارغ از این که نیّت هنری‌اش چه باشد، ناگزیر است از زبانِ پیش‌بوده‌ای استفاده کند که از نیّت‌های اجتماعیِ سایر سخن‌گویان شکل گرفته است: «هر واژه طعمِ بافت‌هایی را دارد که در آن‌ها زندگیِ اجتماعیِ خود را زیسته است؛ تمام کلمات آکنده از نیّت‌ها هستند. هر واژه لزوماً رنگ و بوی یک بافت (چه منسوب به یک ژانر، چه منسوب به یک فرد، و چه جانب‌دارانه) را دارد» ([۶۷]، ص ۲۹۳). باختین کارِ «هماهنگ کردنِ» انواع گوناگونِ زبانِ اجتماعی و درنتیجه، ایجاد سبکی متمایز را در یدِ قدرتِ مؤلف می‌داند، اما مصرانه بر این باور است که به دلیل ماهیت اجتماعی و زمان‌مندِ آن، چیزی در زبان وجود دارد که خارج از کنترل مؤلف است و معنای هر گفته‌ی هنری از آن متأثر می‌شود. این تأکید بر چندصدایی بودنِ سخنِ داستانی جایگاه و شأن یک پدیده‌ی هرمنوتیکی را پیدا می‌کند؛ چنان‌که آلن سینگر می‌نویسد: «صدای رمان ذاتاً و آشکارا صدایی چندگانه است... صدای رمان امرِ وحدت‌بخشِ زبان را ویران می‌سازد» ([۱۴۰۱]، ص ۱۷۳).

علاوه‌بر این، اخیراً ما شاهدِ رشدِ تحلیل‌های جامعه‌شناختی و ایدئولوژیکِ متون ادبی هستیم. این تحلیل‌ها را می‌توان متکی به نظریات باختین دانست؛ نظریاتی که ابعادِ برون‌ادبیِ کلِ گفتمانِ ادبی را برجسته می‌کنند.

← تک‌گویی؛ چندصدایی /مکالمه‌گری؛ چندآوایی /مکالمه‌گری؛ رمان چندآوا

James Diedrick

حاشیه **(Margin)**

اصطلاح حاشیه در آثار ژاک دریدا جایگاه نظریِ شاخصی پیدا کرده است. دریدا بر این باور است که دو اصطلاح «مرکز» و «حاشیه» به محدودیت‌های شکل‌گرفته در فرآیندی اشاره دارند که از محدوده‌ی تقابل‌های دوگانی و پایگانی فراتر می‌رود. (نک: مرکز / نامرکز؛ تقابل دوگانی). از منظر متن‌شناسی یا هرمنوتیکِ سنتی، حاشیه‌های واقعیِ هر صفحه فضایی مهم اما ثانوی را برای فهم و تفسیر، برای تحشیه و تعلیقه‌نویسی، و یا برای تصحیح و ممیزی فراهم می‌آورند. (نک: متن). درنتیجه، با این‌که می‌توان برای حاشیه نوعی توان تبیینی قائل شد، اما حاشیه و مرکز به‌واسطه‌ی توزیعِ روشنِ مرزهایشان تعریف می‌شوند. برخلافِ این مفهومی که از حاشیه ارائه می‌شود و آن را فضای ثابتی در بیرونِ متنِ اصلی معرفی می‌کند، دریدا معتقد است که فضای سفیدِ صفحه تنها یکی از اشارات ممکن به حاشیه‌های معنا است و حاشیه‌ها در بیرون و درونِ فضای نشان‌خورده‌ی متن عمل می‌کنند. وی در همان کتاب اول خود، در باره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷)، به تحلیل مفهومِ ضمیمه در نوشته‌های روسو می‌نشیند و به تأکید می‌گوید: «قدرتِ برون‌بودگی سازنده‌ی درون‌بودگی است، سازنده‌ی گفتار، معنای دلالت‌شده، و خودِ امر حاضر» ([۳۴۰]، ص ۳۱۳). (نک: نوشتارشناسی؛ ضمیمه‌گی). راهبردِ توأمانِ دریدا که همانا تأکید بر مفهومِ «تفاوط» (تعویق) است، امکانِ وجودِ هویت، درون و همان‌بودگی را به پرسش می‌کشد، به نحوی که می‌توان آن را مستقل از نیروی دگرگون‌سازِ تفاوت، دیگری و حاشیه‌ی آن، درک کرد (که البته، خود، بر یک چارچوب ارجاعِ زمینه‌ای متکی است)، و این راهبرد با نقدِ وی از مفهومِ خاستگاه ارتباط پیدا می‌کند (این را می‌توان مثلاً در کتاب آوا و پدیدار مشاهده کرد که به بررسی اندیشه‌های هوسرل می‌پردازد). (نک: تفاوت / تفاوط؛ خود / دیگری). دریدا می‌خواهد نشان بدهد که خاستگاه را نمی‌توان بدون مشتقات آن متصور شد؛ مشتقاتی که نیروهای خاستگاهیِ را خود به دوش می‌کشند و به این ترتیب، اصلِ مفهومِ خاستگاه را نیز زیر سؤال می‌برند. همان‌گونه که ونسان دِکوم در خود و دیگری (فلسفه‌ی جدید فرانسوی) (۱۹۸۰) اشاره می‌کند: «امرِ ثانوی صرفاً آن چیزی نیست که «پس» از امرِ نخستین بیاید، بلکه چیزی است که نخستینگیِ نخستین را ممکن می‌سازد» ([۳۶۳]، ص ۱۴۵).

از آن‌جاکه این تعویقِ خاستگاهی حاشیه را به خاستگاه یا مرکزی تازه بدل نمی‌کند، درنتیجه، برداشتِ سنتی از آن به‌منزله‌ی مکانِ تفسیر، اضافات، و چیزهای ثانوی و فرعی را وارونه نمی‌سازد، بلکه آن‌ها را جابه‌جا می‌کند. این جابه‌جاییِ نامتقارنِ تقابل‌ها که دریدا در مواجهه با تضادهای وحدت‌بخش هگلی دنبال می‌کند، مرزهایی را که برمبنای آن‌ها این تقابل‌ها شکل گرفته‌اند، به هم می‌ریزد. نوعاً این تناظرهای

متقارن در نوشته‌های دریدا بدل به رشته‌ای از دوگانی‌های ناقص می‌گردند که نمی‌توان آن‌ها را در قالب یک مرجعِ نهایی (مرجعی که دریدا آن را «مدلول استعلایی» می‌نامد) محدود کرد. (نک: دال / مدلول / دلالت). دریدا در مقاله‌ی «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی»، از کارکرد مرکززدایانه‌ی قوم‌شناسی سخن به میان می‌آورد و مشخصاً به مفهوم «ساختارِ بی‌مرکزِ» اسطوره‌ها، که کلود لوی‌استروس در خام و پخته (۱۹۶۹) مطرح کرده است، اشاره می‌کند. (نک: اسطوره). دریدا معتقد است که سرشتِ حوزه‌های زبان و اساطیر به‌گونه‌ای است که همواره گستره‌ای از جایگزین‌سازی‌های نامحدود را شامل می‌شود، به‌نحوی که امکان تمامیت ـ بخشی را از بین می‌برد، زیرا مرکزی وجود ندارد که این بازیِ جایگزین‌سازی را در بر بگیرد و آن را محدود کند: «نمی‌توان مرکز را تعیین کرد و فرآیند تمامیت‌بخشی را تا انتها پیش برد، زیرا نشانه‌ای که جایگزین مرکز می‌شود، و ضمیمه‌ی آن می‌گردد، و در غیابِ مرکز جای آن را می‌گیرد، اضافی و مازاد است: «ضمیمه» است. جریانِ دلالت چیزی را می‌افزاید که حاصل آن این نکته است: همواره چیز دیگری وجود دارد» ([۳۴۹]، ص ۲۸۹).

در این‌جا، نوشته‌ی دریدا دامنه‌ی نقدِ ساختارگرایانه به تجربه‌گرایی را گسترش می‌دهد؛ نقدی که بر کارکردِ رابطه‌ایِ دال‌ها بین یکدیگر تأکید می‌گذارد و درعین‌حال، آن‌ها را در قالب مدلول محدود می‌کند. (نک: ساختارگرایی). جریان و بازیِ نامحدودِ دلالت، رشته‌هایی از علامت‌ها، روندها و حاشیه‌ها ایجاد می‌کند که دریدا در مقاله‌ی «نشست دوگانه» به بررسی آن‌ها می‌پردازد. (نک: بازی). به نظر می‌رسد که چون هر علامتی بر مبنای زمینه و محدودیت‌های خاصِ خود ساخته می‌شود، از یک فرآیندِ مستمرِ «علامت‌گذاری مجددِ» زمینه‌ای تأثیر می‌پذیرد؛ فرآیندی که تقابل‌های دوگانی را خنثا می‌سازد، و این تقابل‌ها، خود، بستری هستند که علامت‌ها ضرورتاً در متنِ آن‌ها طرح می‌شوند. دریدا مشخصاً با طرح شیفتگیِ مالارمه به فضاهای خالی و چین‌خوردگی‌های متن، نیروی بی‌ثبات ـ کننده و محدودیت‌زدای دلالت را به «بازگشتِ منظمِ فضاهای سفید یا خالی» ([۳۴۶]، ص ۱۷۸) نسبت می‌دهد، و همین امر علامت‌گذاریِ مجدد و بازخوانیِ مستمر را تسریع می‌کند و هرگونه تلاشِ انتقادیِ درون‌مایه‌ای را پس می‌زند. این «علامت اضافی، این حاشیه‌ی معنا» (ص ۲۵۱)، و این «روندِ روبه‌پیش» (ص ۲۴۵) در علامت‌های کاملاً سفیدِ متنِ مالارمه («برف»، «قو»، «کاغذ»، «باکرگی») واقع می‌شوند، و بی آن‌که خود به «دال یا مدلولی بنیادین» تبدیل شوند (ص ۲۵۲)، در این بازنموده‌ها که بازنمود چیزی در سفیدی یا حاشیه‌ی صفحه‌ی کاغذ نیستند، نمایان می‌شوند. دلالت متنی در معنای تمام‌وکمالِ علامت‌ها حادث نمی‌گردد، بلکه به میان آن‌ها وارد می‌شود، در معنای «خالی» یا نانوشته، در «بی‌معناییِ فضاگذاری؛ در مکانی که جز رخ‌داد مکان، چیزی رخ نمی‌دهد» (ص ۲۵۷). بنابراین، کارکردی دلالتی به حاشیه‌ها نسبت داده می‌شود، و نه فضایی ثابت.

دریدا به صورت دیگری نیز نقش آستانه‌ایِ حاشیه‌ها را بررسی کرده است؛ حاشیه‌هایی که ظاهراً بیرون متن می‌ایستند، ولی درعین‌حال، جزئی از متنی به شمار می‌آیند که خود واسطه‌ی آن هستند. وی با توجهِ دقیق به اشکال حاشیه‌ایِ متن از قبیلِ عنوان، سرنوشته، امضا (مثلاً در

مقاله‌ی «امضا، رخ‌داد، زمینه»)، یا پانوشت، که مرزهای متن «اصلی» را مشخص می‌کنند، به تحلیل این نقش می‌پردازد (دریدا این کارکرد را در نقاشی و حقیقت (۱۹۷۸) و در چارچوب قاب و تزیینات نقاشی نیز تحلیل کرده است). دریدا در پیش‌گفتاری که بر کتاب اشاعه (۱۹۷۲) نوشته است، موضع چندگانه‌ی زمانی و منطقیِ مقدمه و نتیجه‌گیری را نشان می‌دهد. در این‌جا نیز مانند جاهای دیگر، او با توجه به فاصله‌گذاریِ واقعی در متن، دانش را، که شبکه‌ای از دلالت‌هاست، مورد بررسی قرار می‌دهد و آن را جابه‌جا می‌کند. این شبکه‌ی دلالت‌ها یکسره متکی به موضع‌مندیِ علامت‌ها یا نشانه‌های آن است (مواضع عنوانِ یکی از کتاب‌های دریدا است). پیش‌گفتار دریدا در حاشیه‌های فلسفه (۱۹۷۲) ــ عنوانی که فی‌نفسه معنادار است ــ اشاره‌ی دوباره‌ای است به این راهبرد و این وضعیت نامطمئن. در این‌جا، با طرحِ آرایش فضاییِ متون «ادبی» و «فلسفی»، رابطه‌ی میان دانش و حاشیه‌های آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. دریدا فلسفه را گفتمانی می‌انگارد که به‌واسطه‌ی تلاشِ (ذاتاً ناممکن) برای چیرگی بر دیگریِ خود، بر محدودیت‌ها و حاشیه‌های خود، به پیش می‌رود. فلسفه «همواره بر تضمین چیرگی‌اش بر محدودیت‌ها تأکید داشته است. فلسفه چنین می‌انگاشته است که مهار حاشیه‌های خود را در دست، و دیگریِ خود را زیر نظر داشته است... دیگریِ فلسفه آنی است که فلسفه را محدود می‌کند، و ذات، تعریف، و تولید فلسفه از آن برمی‌خیزد» (ص X).

بازاندیشیِ دریدا پیرامون حاشیه در دورانی سربرآورد که رابطه‌ی میان مرکزها و حاشیه‌ها از بنیاد زیر سؤال رفته بود. نمونه‌ای از این موضوع را می‌توان در پژوهش‌های تأثیرگذار میشل فوکو درباره‌ی شیوه‌های حذف و اِعمالِ قدرت دید. این کندوکاوها، که عموماً وجه مشخصه‌ی آن‌ها نوعی «هرمنوتیک ظنّ» و بدبینی نسبت به روند تمامیت‌بخشی است، به نحو فزاینده‌ای مسائل نژادی، طبقاتی، جنسیتی و مسائل مربوط به استعمار را، به انواع اَشکالِ دانش، و میانجی‌گریِ دانش در زبان، که در شکلِ یک گفتمانِ خاص رخ می‌دهد، پیوند می‌زند. (نک: نظریه‌ی پسا ـ استعماری). کتاب شرق‌شناسی (۱۹۷۸) ادوارد سعید ــ اگرچه این کتاب صراحتاً موضعی علیه واسازیِ دریدا اتخاذ می‌کند ــ به بررسی روندی می‌پردازد که به‌واسطه‌ی آن دانش و آموزش، می‌توانند ذاتِ یک حاشیه‌ی جغرافیاییِ «غریب» را در مقام یک ابژه تعیین کنند؛ یک «دیگری» که واسطه‌ی یک خودِ ثانوی می‌شود (نک: ذات‌باوری). ادوارد سعید شرق‌شناسی و گفتمانِ شرق‌شناسانه را به ایجاد رابطه‌ای میان دانش و جغرافیا متهم می‌کند؛ رابطه‌ای که هم «شرق را می‌سازد» (ص ۳) و هم در عین حال، «بیشتر با جهانِ «ما» سر و کار دارد تا با شرق» (ص ۱۲) (گفتنی است که اصطلاح «شرق‌شناسی» ادوارد سعید تأثیر زیادی بر پژوهش‌های دیگر خصوصاً پژوهش‌های آفریقا ـ شناسی گذاشته است). (نک: نقد سیاهان). هومی بهابها تکرارِ ناخواسته‌ی این «وجهِ بازنماییِ دیگربودگی» را نوعی ثباتِ ضروری برای ایجاد کلیشه‌ها می‌انگارد؛ کلیشه‌هایی که نیروی فریبنده و درعین حال، تهدیدآمیزِ حاشیه و دیگربودگیِ تاریخی، فرهنگی و نژادی را با خود دارند. شاید فمینیست‌ها درخشان‌ترین تحلیل را درباره‌ی رابطه‌ی بازنمایی، ذات‌باوری، و حاشیه‌گی ارائه داده باشند؛ خصوصاً در این میان باید به آراءِ فمینیست‌هایی اشاره کرد

که نخواسته‌اند تصویرِ زنان را چنان بازسازی کنند که حکم قرینه‌ی تصویرِ زن در گفتمانِ مردسالار را پیدا کند ـــ در این گفتمان زن به‌مثابه‌ی دیگری به حاشیه می‌رود. (نک: نقد فمینیستی). لوس ایریگاری در گشایه‌ی زنِ دیگر (۱۹۷۴)، سرکوب زنان را چنین تحلیل می‌کند: دیگریِ نادیدنی که بیرون بازنماییِ مردسالارانه، و بیرونِ منطقِ منظرمحور و خودشیفته‌ی آن جای می‌گیرد. از سوی دیگر، ژولیا کریستوا خودِ دوگانیِ زن / مرد را رد می‌کند و آن را یک دوگانیِ متافیزیکی می‌داند ([۹۰۸]، ص ۳۲)، و بازنمایی و هویت را در حکم نوعی «ضرورت موهومِ» مذهبی، معضل‌سازی می‌کند، و معتقد است نظریه‌های فمینیستی‌ای که بر مفهوم تفاوت تأکید می‌گذارند باید آن را زیر سؤال ببرند. (نک: مردسالاری). «بازاندیشی پیرامون حاشیه‌ها و کناره‌ها» ([۷۶۱]، ص ۴۲) در نظریه‌های پسامدرنیستی و شیوه‌های مرکززدای آن‌ها تأثیر زیادی داشته است. (نک: پسامدرنیسم).

← مرکز / نامرکز؛ خود / دیگری؛ نقد پسا‌ـ‌استعماری

Winfried Siemling

خواننده (Reader)

آیا خواننده مفهوم مهمی در حوزه‌ی نقد محسوب می‌شود؟ و یا در هر نوع نگرش به ادبیات، خواننده، بی هیچ گرفت وگیری، مفهومی مشخص و روشن به شمار می‌آید؟ مدت‌های مدید نظر غالب در موردِ خواننده همین نگاه دوم بود. نظریه‌ی کلاسیک که ادبیات را رسانه‌ای تأثیرگذار می‌انگاشت، بر این باور بود که خواننده باید متأثر شود، اما هیچ تأکیدی بر خواننده از حیث خواننده بودنِ او نمی‌کرد. هوراس در کتاب خود، فن شاعری، می‌گوید «هدف شاعر» این است که کارش سودمند یا لذت‌بخش باشد ـــ و توضیح می‌دهد که بزرگسالان ترجیح می‌دهند از هنر سودی عایدشان شود و جوان‌ترها سودای آن دارند که از آن لذت ببرند ـ اما در این میان هیچ توجه خاصی به خواننده نمی‌کند. این که هوراس در موردِ «هدف شاعر» سخن می‌گوید، به معنایِ عطف توجه از «تأثیر» به «نیّت» است، و این حرکتی است به سوی نقد مؤلف‌محور. مباحثات نوکلاسیک در موردِ ذوقِ ادبی، بیانگرِ توجه به چیزی است که امروزه «توانشِ خواننده» نامیده می‌شود. روال‌های داستانیِ سده‌ی هجدهم از پوییِ خوانش سخن می‌گویند و به این ترتیب، گامی به پیش می‌نهند: از نظر فیلدینگ یا استرن، یک خواننده‌ی مفروض، عملاً درگیرِ نوعی فرآیندِ زمان‌مندِ چالش با متن و پاسخ به آن می‌شود. رمان‌نویسان سده‌ی نوزدهم، اغلب، تلویحاً ساختی اجتماعی برای خوانندگان قائل می‌شدند و آن‌ها را در یک اجتماع واقعی یا خیالی جای می‌دادند. اما نقدِ آموزشیِ معاصر معمولاً این موضوع را با ارجاع به نیّت مؤلف توضیح می‌دهد. مثل همیشه، هنری جیمز کسی است که آراءِ مهمی در موردِ مسئله‌ی مؤلف / خواننده عرضه کرده است. یکی از نخستین گفته‌های او در این مورد بیانگرِ موازنه‌ی قوا به سود مؤلف است: «نویسنده بیش از آن که شخصیت‌هایش را بسازد، خواننده را می‌سازد». اما جیمز عملِ خوانشِ را به صورت نوعی «بازسازی» توصیف می‌کند، و به شکل فزاینده‌ای بر خواننده، به‌منزله‌ی چهره‌ای فعال، تأکید می‌کند و نه هدفِ تأثیرِ خشک و خالی‌ای که قرار است تجربه بیندوزد یا آموزش ببیند.

یکی از بررسی‌هایی که در سده‌ی بیستم در

مـوردِ خـوانـنده انـجام گـرفته، نـقد عـملیِ آ. آ. ریـچاردز است؛ وی در ایـن اثـر از مشاهدات تجربیِ خود در موردِ خوانندگان واقعی بهره برده است. البته این کـار نـوعی تـجربه‌باوری مـحض نیست، بـلکه انگیزه‌ی آن هـمانا بـه دست دادنِ خوانشِ تماماً یکدستی است که در آن تناقض‌ها از میان رفته‌اند. و ایـن تمامیّت‌بخشی بـه‌نوبه‌ی خود نوعی پی‌آمدِ روانی به همراه دارد که ترکیب و هماهنگی را به وجود می‌آورد. درنتیجه، در این سنت که به ارسـطو بـازمی‌گردد، خـوانش امـری شفابخش انگاشته می‌شود. ارائه‌ی خـوانش‌هـای یکدست مورد توجهِ نقدِ نوِ انگلیسی و آمریکایی هم هست؛ در این چارچوب، ویمسَت و بردزلی در مقاله‌ی معروفِ «مغالطه‌ی عـاطفی» (۱۹۵۴)، تأثیرگذاری را به این دلیل که متضمن خلط شعر با نتایج آن است کنار گـذاشـته‌انـد. اثـر را پـدیده‌ای خودسامان انگاشتن بـه مـعنای مـمنوعیت تـوجه خاص به خوانندگان است.

اخیراً، واکنش در مقابلِ خودسامانیِ نقد نو، موجب انجام پژوهش‌هایی پیرامون خوانندگان و پـاسخ‌های آن‌هـا شـده است؛ پـژوهش‌هایی کـه سمت‌گیری‌شان بیشتر پویا است تا تأثری. باید این نکـته‌ی مـهم را نـیز خـاطر نشـان کـنیم کـه خواننده‌پژوهی تنها نوعی سمت‌گیری است و نـه نوعی روش. افزون بر این، محتملاً می‌توان صرفاً با تغییر اصطلاحات، هر توصیف صوری‌ای را به تـوصیفی «خـوانـنده‌بنیاد» بـدل کـرد؛ در ایـن توصیف، خواننده است که ویژگی‌های صوری را کشف می‌کند، نه منتقد. نظریه‌هایی را که می‌کوشند از ایـن هـم فـراتـر رونـد، مـی‌توان بـا تـوجه بـه روش‌هایی که هر یک در پیش مـی‌گیرند دسته‌بندی کرد. اما روش‌های مشابه لزوماً نتایج مشابه به بار نمی‌آورند. در این راستا، می‌توان به نورمن هالند و هَرولد بلوم اشاره کرد که هر دو از طریق روان‌شـناسی و روان‌کـاوی بـه بـررسی خـوانش مـی‌نشینند: درحـالی‌کـه هـالند از «درون‌مـایه‌ی هویتِ» خواننده بهره مـی‌گیرد تـا خـوانش‌هـایی یکدست و هم‌گرا به دست دهد، بلوم تقابل اودیپی را مطرح می‌کند، تقابلی که موجب «بد»خوانی‌هایی می‌شود که از دایره‌ی اقـتدارِ خـوانش‌هـای سلفِ خود خـارج مـی‌شوند. ایـن شکـاف مـیان هـم‌گرایی و واگـرایـی، یـا مـیان خـوانش‌هـای تمامیت‌بخش و متکثر را می‌توان در دیـدگاه‌های گوناگونِ نشانه‌شناختی مشاهده کرد. از این بحث می‌توان نتیجه گرفت کـه خـوانـنده‌ی مـورد نـظرِ مایکل ریفاتر با دگرگون ساختن چارچوب اصلیِ متن، نمونه‌ی اعلای یک کنش هم‌گرایانه را ارائـه می‌دهد؛ این در حالی است که به نظر می‌رسد کارِ اومبرتو اکو هم واجد تأکیدات هم‌گرایانه است و هم واجد تأکیدات واگرایانه: هرگاه اکو می‌کوشد تا توصیف نظام‌مندی درموردِ چگـونگی گسترشِ رمزگان‌های خوانندگان ارائه کند، بررسیِ وی کلّی و اثباتی است؛ اما هنگامی که او از دیدگاهِ پیرس در موردِ سرشت نامحدودِ فرآیندِ نشانه‌ای پیروی می‌کند، هرگونه توصیفی از این نوع را باید موقتی، و یکی از بسیار خوانش‌هـای مـمکن دانست. در دیـدگاه‌های نشـانه‌شناختیِ مـتأثر از واسـازی، بسیاربودگی یا نـاهم‌گرایـی مـورد تأکـید فـراوان قرار گرفته است؛ رولان بارت در یکی از آثـارش بـا عـنوان اِس/زِد (۱۹۷۰)، خـوانش را در پـرتوِ تأثیر متقابل رمزگان‌های نشـانه‌ای بررسـی مـی‌کند، اما از رمزپردازیِ ایـن تأثـیر مـتقابل تـن مـی‌زند. آن‌جا کـه اکـو نـمودار بـه دست مـی‌دهد، بـارت الگویی غیرقطعی دربابِ یک نسج درهـم‌بـافته را تـرجیح مـی‌دهد. ایـن انگـاره‌های بـارت در خوش‌باشیِ او نیز حضوری آشکار دارنـد. لذت

متن (۱۹۷۵) به‌واسطه‌ی نام خود، شاید یادآور دیدگاهِ هوراس باشد، اما خواننده‌ی بارتی کسی است که از رویارویی با ویژگی‌های آشکارا غیرِ هوراسیِ تخطی، ناسازگاری و افراط به هیجان می‌آید.

بررسی‌هایی که در دانشگاه کنستانس در موردِ خواننده صورت گرفته‌اند، دیدگاه منطقی‌تری به دست می‌دهند. رویکرد هانس روبرت یاس رویکردی است منبعث از جامعه‌شناسی و هرمنوتیک. «زیبایی‌شناسیِ دریافتِ» یاس از ارائه‌ی توصیفی ذاتی درباره‌ی پاسخ خواننده‌ی منفرد تن می‌زند و به جانب فرضِ «افق انتظاراتِ» جمعی‌ای حرکت می‌کند که هر اثری در بستر آن دریافت می‌شود. این افق‌ها به لحاظِ تاریخی، و به‌تأسی از کارِ تامس کون در موردِ تاریخِ علم، در قالب «پارادایم‌ها» (یا الگوها) شکلی عام به خود گرفته‌اند. یاس در نوشته‌های اولیه‌ی خود با تأکید بر نوآوری و با ارزیابی آثار ادبی بر اساسِ فاصله‌شان از افقی که در چارچوب آن پدید آمده‌اند، نوعی سمت‌گیریِ مدرنیستی را اتخاذ می‌کند. البته او اکنون این دیدگاه را رد می‌کند، اما وی در این رویکرد به هیچ وجه تنها نبود. نظریه‌پردازان بسیار متفاوتی همچون بارت، آیزر و فیش نیز توجه‌شان بر تغییر انتظارات خواننده یا برآورده نشدنِ این انتظارات معطوف است؛ تغییر همیشه چیزی مفید، و گونه‌ای از «سودمندیِ» مورد نظرِ هوراس دانسته شده است. ولفگانگ آیزر، همکار یاس، نظریه‌ی خود را بر پایه‌ی پدیدارشناسیِ رومن اینگاردن بنا می‌کند. آن‌ها بر این باور بودند که فعالیت خواننده کوششی است در راستای «تحقق بخشیدن» به چیزی که به صورت بالقوه در هر متنی وجود دارد. آیزر می‌کوشد تا نوعی توازن قوا بین متن و خواننده برقرار کند؛ متن نوعی «ساختار جذب» را عرضه می‌کند که خواننده‌ی ضمنیِ خاصِ خود را می‌طلبد؛ تعامل میان خواننده و متن، از رهگذرِ عبور خواننده از میان خلأها و عدم قطعیت‌های متن، از رهگذرِ تغییر دیدگاه‌ها، و از رهگذرِ ایجاد تمایزات درون‌مایه‌ای و آفاقی، اثر هنری را می‌آفریند. این فرآیند گرچه فرآیندی آرمانی است، اما یکی از دقیق‌ترین توصیفاتی است که تاکنون از خوانش عرضه شده است؛ که البته با مخالفت‌های جدیِ استنلی فیش نیز روبه‌رو شده است. رویکرد فیش تا حدی از زبان‌شناسی و سبک‌شناسی نشأت گرفته است، اما او در این راه، هم التقاطی است و هم بی‌ثبات؛ آن‌چه در این‌جا درباره‌ی رویکرد او می‌گوییم مبتنی بر آخرین ادعاهای او است که در آن‌ها موازنه‌ی قوا به جانب خواننده میل می‌کند. متن به‌جای آن که اشاره‌ای به خواننده داشته باشد، اینک خود به فرآورده‌ی خواننده بدل می‌شود؛ دلیل این امر آن است که ساختارهای معنادارِ آن مشخص نیستند و به‌واسطه‌ی روال‌های تفسیریِ پیشینی‌ای که همواره پیشاپیش وجود دارند، تعیین می‌شوند. فیش می‌گوید «اگر بخواهیم دقیق‌تر حرف بزنیم، باید بگوییم که «بازگشت به متن» عملی نیست». شاید این‌طور به نظر برسد که خلاص شدن از شرِّ متن در مقامِ یک قدرتِ خودسامان ممکن است راهی را برای ناهم‌گراترین خوانش‌ها باز کند؛ اما فیش از این حیث که یک عامل هم‌گرا را نیز حفظ می‌کند، از بارت و بلوم متمایز می‌شود. وی معتقد است که خوانش اساساً کاری خصوصی نیست، بلکه همیشه در یک «جامعه‌ی تفسیری» صورت می‌گیرد، حال این فضا ممکن است سرشتی اجتماعی یا نهادی داشته باشد و یا آمیزه‌ای از این دو باشد. گرچه جوامع و اعضای‌شان تغییر

میکنند، اما همیشه و در هر زمانِ مشخصی، مجموعهای از روالهای تجویزی وجود دارد —حتی اگر فقط قرار باشد که این روالها به چالش کشیده شوند.

گرچه خودِ فیش این دیدگاه را دنبال نمیکند، اما سخنگفتن از محدودیتهای جمعی، بیانگرِ وجود نوعی سیاستِ خوانش است. خودسریِ نمایانِ بارت، مثلاً بهواسطهی این ادعای او که قدرت در خودِ زبان نهفته است، به امری سیاسی بدل شده است. اینچنین است که او نوعی رتوریک مجادله را به وجود میآورد که در اَشکالِ گوناگون، و بهواسطهی طیفی از خوانشهای متضادی منعکس میشود که فقط در جستجوی متحقق ساختنِ معنای یک متن نیستند، بلکه میخواهند آن را زیر سؤال ببرند. این کار به ویژه در نقد فمینیستی شکل بارزی به خود میگیرد، و در عنوان کتاب جودیت فترلی، خوانندهی مقاوم (۱۹۷۹)، نیز به وضوح آشکار است.

← نظریهی دریافت؛ نقد خوانندهمحور

Ellman Crasnow

خوانندهی ضمنی (Implied Reader)

خوانندهی ضمنی اصطلاحی است که ولفگانگ آیزر، یکی از برجستهترین اعضای مکتب کنستانس، برای توصیف تعامل میان متن و خواننده به کار برد. این اصطلاح اقتباسی است از مفهوم «مؤلف ضمنی» که وِین بوت در رتوریک داستان (۱۹۶۱) از آن سخن گفته بود. از نظر بوت، مؤلفِ ضمنی با پرسونا یا راوی تفاوت دارد؛ این اصطلاح بیشتر به خودِ دومِ مؤلف بازمیگردد که نسخهی ادبیِ شخصِ حقیقی، و مخلوقِ متنیِ آن است. خوانندهی ضمنیِ آیزر مفهومی است مشابهِ آن. خوانندهی ضمنی، چنان که در کتابی به همین نام، خوانندهی ضمنی (۱۹۷۲)، از آن سخن میرود، به مشارکتِ فعالِ خواننده در فرآیند خوانش اشاره دارد. اصطلاح خوانندهی ضمنی، همسو با رویکرد تعاملیِ آیزر به تولید معنا، مفهومی فقط متعلق به متن یا خواننده نیست، بلکه از آنِ هردوِ آنها است. این مفهوم هم متضمن پیشساختارِ متن است که تولیدِ معنا را امکانپذیر یا تسهیل میکند و هم عملِ متحققساختنِ معنای بالقوه را شامل میشود که خواننده در فرآیند خواندن انجام میدهد. بنابراین، آیزر به دنبال آن است که تمایزی قائل شود میان خوانندهی ضمنی و انواع و اقسام خوانندههایی که ناقدان مکتب خوانندهمحور به کار میگیرند. (نک: نقد خوانندهمحور). آیزر میخواهد حضور خواننده را توضیح بدهد، اما سعی میکند هم از خوانندگان واقعی یا تجربی و هم از خوانندگان انتزاعی که مشخصاتشان قبل از رویاروییِ آنها با یک متنِ مشخصِ ادبی تعیین شده است، دوری گزینند. پس مدل او مدلی استعلایی یا پدیدارشناختی است، زیرا خوانندهی ضمنیِ موردِ نظرِ او در عینِ این که مانعِ دخالتهای تجربی میشود، امکانات لازم برایِ دست و پنجه نرم کردن با یک متنِ مشخص را نیز داراست. (نک: نقد پدیدارشناختی).

از سوی دیگر، میتوان به خوانندهی ضمنی همچون نقش خاصی اندیشید که به هر یک از خوانندگانِ یک متن داده شده است. این نقش بهوسیلهی سه مؤلفه از پیش ساخته شده است: (۱)منظرهای گوناگون متن، (۲)نقطهی تلاقیای که خواننده از آنجا این منظرها را به هم پیوند میزند، و (۳) محلی که این منظرها به هم میگرایند. به نظر آیزر، خوانندگان در فرآیند

خواندن، موضع مسلط خود را از دست می‌دهند و ناگزیر می‌شوند ایستاری اختیار کنند که از آن‌جا بتوانند معنای متنی را بسازند. خواننده از خلال منظرهای گوناگونی گذر می‌کند که شخصیت‌ها و لحن‌های روایی آن‌ها را رقم زده‌اند و درنهایت، باید منظرهای گوناگون را در یک الگوی به تدریج در حال تحول جا بیندازد. همچنین می‌توان به خواننده‌ی ضمنی در قالب کنش‌هایی نگریست که خواننده انجام می‌دهد. در نظریه‌ی آیزر، خوانندگان جاهای خالی و خلاءها را پر می‌کنند و به‌واسطه‌ی آن، عدم تعیّن را از میان می‌برند. گرچه منظرهای متنی معیّن هستند، اما درباره‌ی نقطه‌ی تلاقیِ نهاییِ این منظرها باید دست به تخیّل زد. این فرآیند کنش ذهنی، که در واقع سویه‌ی خلاقِ رویارویی ما با متن است، ساحتِ دیگرِ خواننده‌ی ضمنی را به ما می‌نمایاند. هر مورد تعامل تجربی با یک متن تفاوتی جزئی به دنبال می‌آورد؛ هیچ دو خواننده‌ای به شیوه‌ای واحد تصویرسازی یا جاهای خالی را پر نمی‌کنند. اما خوانندگانِ منفرد صرف نظر از این که چگونه متن را تحقق می‌بخشند، در شکل دادن به خواننده‌ی ضمنی مشارکت دارند، و ساختارِ این خواننده‌ی ضمنی چارچوبی را فراهم می‌آورد که در درون آن می‌توان پاسخ‌ها را سنجید و انتقال داد.

← خواننده

Robert C. Holub

خود / دیگری (Self / Other)

تقابل خود/دیگری مبتنی بر این فرض است که در دلِ تجربه‌ی شخصی، خودی ذهنی وجود دارد که هر چیزی را به‌مثابه‌ی «دیگری» از خود بیگانه می‌سازد. این تقابل که گاه با اصطلاحات متفاوتی مانند مرکز/حاشیه و غالب/سرکوب‌شده بیان می‌شود، از وقتی که سیمون دوبووار آن را برای بیان عدم توازن قدرت میان مرد و زن به کار برد، نقش مهمی در نقد فمینیستی ایفا کرده است. در گفتمان روان‌کاوی نیز این تقابل برای بیان شکافِ بنیادیِ موجود در خودآگاهی فرد به کار رفته است. (نک: مرکز / نامرکز؛ حاشیه؛ روان‌کاوی، نظریه‌ی).

سیمون دوبووار در کتاب جنس دوم (۱۹۴۹)، این عقیده را مطرح می‌کند که مرد سوژه است و زن «دیگری» است. درحالی‌که تجربه‌ی مرد تجربه‌ای محوری و مطلق است، تجربه‌ی زن غیرضروری، بیگانه و منفی است. به این ترتیب، در جامعه‌ی مردسالار خودیّتِ کاملِ زن انکار می‌شود و او با سوژه‌گیِ خودبیگانه می‌شود. (نک: سوژه / ابژه؛ مردسالاری). دوبووار معتقد است که «دیگری» مقوله‌ای بنیادی در اندیشه‌ی آدمی است. ذهن آدمی نسبت به آگاهی‌های دیگر کینه‌ای درونی دارد. گرچه این موضوع درباره‌ی هرکسی صادق است، اما در موردِ دو جنس نوعی عدم توازن به چشم می‌خورد، زیرا زنان به‌جای این که به نحو متقابلی مردان را بیگانه بدانند، به نگاهِ مردان نسبت به خود به‌مثابه‌ی «دیگری» تن می‌دهند. آن‌ها به رغم این که نه یک اقلیت هستند و نه طبقه‌ای که به‌واسطه‌ی واقعه‌ی تاریخیِ خاصی تحت انقیاد درآمده باشد، این کار را می‌کنند. آنان به دلایل متعدد به این امر تن می‌دهند. نخست این که زنان که در فرهنگ مردسالار بیگانه شده‌اند، نسبت به یکدیگر غریبه هستند و فاقد امکاناتی برای تشکیل تنی واحدند؛ به قول سیمون دوبووار: زنان نمی‌گویند «ما» ([۱۳۵]، ص نوزده). دوم این که زنان عدم توازن قدرت میان زنان و مردان را مطلق و تغییرناپذیر

می‌انگارند. سوم این که در بسیاری از موارد به عهده گرفتنِ نقشی که مردان برای آنان در نظر گرفته‌اند آسان‌تر از جداکردنِ خود از ساختاری است که به‌طورِ سنتی به آن‌ها جهت و ارزش می‌بخشیده است.

نگرش دوبووار تاحدودی از کتاب پدیدار ـ شناسی روحِ (۱۸۰۷) هگل الهام گرفته است. او می‌نویسد که خود هر چیزی را که با آن همسان نباشد «چیزی غیر ضرور می‌داند که مشخصه‌های سلبی دارد» ([۱۹۶۹]، ص ۱۱۳). نگرش او شباهت زیادی با فلسفه‌ی اگزیستانسیا ـ لیست‌هایی دارد که دوبووار رابطه‌ی نزدیکی با آن‌ها داشت. توصیف آنان از رابطه‌ی خود و دیگری به‌منزله‌ی رابطه‌ای که تعریفی بنیادی از خود به دست می‌دهد در فلسفه‌ی آنان موضوعی محوری بود.

تلقی دوبووار از «دیگربودگیِ» زنان تأثیر زیادی بر نقد فمینیستی انگلیسی و آمریکایی گذاشته است. مطالعاتی مانند اثر پیشرو کیت میلت یعنی سیاست جنسی (۱۹۶۹)، که به بررسی آثار ادبی‌ای می‌پردازند که مولود سنت مردسالار هستند، در صدداند تا نشان دهند که هنجار مذکر چگونه شکل گرفته و چگونه از زنان همواره به‌مثابه‌ی «دیگری» سخن گفته شده است. آثار تازه‌تری که توجه خود را به ادبیات زنان معطوف کرده‌اند، مثل کتاب ساندرا گیلبرت و سوزان گیوبار، زن دیوانه در اتاق زیرشیروانی (۱۹۷۹)، به بررسی مسائلی می‌پردازند که زنان، هنگامی که می‌خواهند نقشی محوری را به عهده بگیرند، با آن‌ها مواجه می‌شوند. نقد فمینیستیِ انگلیسی و آمریکایی غالباً مقوله‌ی دیگربودگی دوبووار را به‌عنوانِ شرط اساسی وجود زنان می‌پذیرد.

فمینیست‌های فرانسوی مثل لوس ایریگاری، ژولیاکریستوا و هلن سیزو نیز به بررسی اندیشه‌ی شکل‌گیریِ زنانگی به‌مثابه‌ی فقدان، منفیّت و غیاب پرداخته‌اند، اما از آن نتیجه‌ی دیگری گرفته‌اند. (نک: میل / فقدان). آن‌ها معتقدند که دقیقاً از همین دیگربودگی، از همین «قاره‌ی تاریکِ» نامکشوف است که «نوشتار زنانه‌ی» آزادی‌بخش و گفتمانِ حاشیه زاده می‌شود. مثلاً کریستوا معتقد است که امر نشانه‌ای زبانی است که از جایگاه حاشیه‌ایِ زن به‌مثابه‌ی «دیگری» پدید می‌آید. (نک: نشانه‌شناسی). امر نشانه‌ای از ساختارهای مرسومِ زبانِ مردسالار (زبان نمادین) فاصله می‌گیرد و به سوی قلمروِ سیالِ بازیِ واژگان، تداعی و بی‌معنایی حرکت می‌کند. کریستوا به شدت مخالف وجود پیوندی ذاتی میان زنان و امر نشانه‌ای است، اما می‌گوید که امر نشانه‌ای به زبانِ مشترکِ مادر و کودک شباهت دارد و به‌لحاظ زمانی، پیش از زبانِ نمادینی قرار می‌گیرد که درنهایت، کودک باید وارد آن شود. (نک: خیالی / نمادین / واقعی؛ ذات‌باوری) فمینیست‌های فرانسوی بر خلاف همتایان انگلیسی و آمریکایی خود، عموماً مفهوم دیگربودگی را در معنایی رهایی‌بخش به کار می‌گیرند و از آن برای ستایشِ تفاوتِ زنان استفاده می‌کنند و نه برای تأکید بر محدودیت‌های آنان.

تقابل خود/دیگری را ژاک لاکان وارد نظریه‌ی انتقادی کرد. تصور او از «دیگری»، درواقع، مفهومی چندمعنایی است که در کانونِ کارِ او قرار دارد. برداشت لاکان از مفهومِ «دیگری» نیز مانند برداشت دوبووار از این مفهوم، از هگل (به خصوص توصیف او از دیالکتیکِ خدایگان و بنده) و فیلسوفان اگزیستانسیالیست نشأت می‌گیرد. درحالی که

دوبـــووار مـــی‌پنداشت کـه مـردان مـی‌تواننـد از سوژه‌گی کـامل بـرخـوردار شـوند، لاکـان حـتی سوژه‌ی مذکر را نیز ذاتاً و به‌نحوِ اجتناب‌ناپذیری گسیخته و ناتوان از تصرفِ کاملِ «خود» می‌داند. کودک در طـی مرحله‌ی آینه‌ای، مـی‌آموزد کـه خود را در هیئتی پایدار درک کند، اما او این کار را به‌واسطه‌ی تصویری انجام می‌دهد که نـه تـنها بـا خودِ او حقیقتاً همانند نیست، بلکه نسبت بـه او بیگانه و متفاوت است. بنابر این، انگاره‌ی کـودک از خود به‌واسطه‌ی نوعی سـوءِ شـناسایی شکـل می‌گیرد. در دوران بحران ادیپی، پدرِ نمادین که از نظر لاکان «دیگـریِ» نـخستین اسـت (نک: نـام پـــــدر)، کــــودک را از مــــادر جــــدا مــــی‌کند و به‌این‌ترتیب، با ورود کودک بـه قـلمرو نـمادین، شکافی دائمی میان میل و موضوع آن بـه وجـود می‌آید. میل کـه افـراد را هـدایت مـی‌کند اغـلب به‌صورت میل به یک ابژه ظاهر می‌شود امـا ایـن مـیل، درواقــع، مـیل بــه حــضوری اصـیل و دست‌نایافتنی است.

گرچه لاکان اصطلاح «دیگری» را در معانی متفاوتی به کار می‌برد، امـا «دیگـری»، دراصـل، کانونِ نیروهایی است که ظـهور سـوژه را میسر می‌سازند و درعین‌حال، سوژه را در گسیختگیِ مدام و انقیاد همیشگی به میل رها می‌کنند. تفاوت لاکان با دوبووار در این است که دیگربودگی را، نه مقوله‌ای بیرونی، بلکه شرط تغییرناپذیر و درونیِ وجودِ مرد می‌داند. از نظر لاکان، وقتی زن دیگریِ مرد می‌شود، هم‌آیندِ فقدانِ مرد می‌گردد و به مرد کمک می‌کند تا خودیّت‌اش را به اثبات برساند.

← مرکز / نـامرکز؛ نـقد فـمینیستی؛ روان‌کـاوی، نظریه‌ی

Melanie Sexton

خیالی / نمادین / واقعی

(Imaginary / symbolic / Real)

خـیالی، نـمادین، واقـعی سـه اصـطلاح عـمده در نـظریه‌ی روان‌کـاویِ ژاک لاکـان هسـتند. این سه مفهوم درکنار هـم بـهتر درک مـی‌شوند، چراکه درکنار هم، نوعی مکان شناسی سوژه‌گی را رقــم مــی‌زنند و حــاوی بـازنگریِ بـنیادینی در نظریه‌ی روان‌کاوی هستند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی).

لاکان در آغاز کـار خـود از نـظریه‌ی مـلانی کلاین دربـاره‌ی مـناسبات ابـژه‌ها بـهره گـرفت. از نظر کلاین مفهوم ابژه هم ناظر بـر چیزهاست و هم ناظر بـر هـدف یـا آمـاجِ رانـه‌های درونـی و پــرخــاش‌گر. ایـن کـارکرد دوگـانه‌ی ابـژه کـه انگار در فضای میانِ سوژه‌گیِ میل و ابژه‌گـی یـا دیگربودگیِ واقعیت نوسان می‌کند، معرف قلمروِ امر خیالی است. (نک:مـیل / فـقدان؛ خـود / دیگری؛ سوژه / ابـژه). هـمان‌گونه کـه لاکـان در نـخستین سـمینار خـود اشـاره کـرده اسـت (۱۹۵۳ـ۱۹۵۴)، «وقـتی مـلانی کـلاین مـی‌گوید که ابژه‌ها ازطریق فـرافکـنی، درون‌فکـنی، طـرد و درون‌فکنی مجددِ ابژه‌های نـاخوشایند سـاخته مـی‌شوند... احـسـاس مـی‌کنیم کــه در قـلمروِ امر خیالی هستیم» ([۹۳۲]، ص ۷۴۷).

کار نو و مبتکرانه‌ی کلاین ریشه در روان‌کاویِ کودکان دارد؛ و اما امـر خـیالیِ لاکـان شـالوده‌ای تجربی در مفهومی دارد کـه وی آن را مرحــله‌ی آینه‌ای می‌خواند. کـودک بـین ۶ تـا ۱۸ مـاهگی می‌تواند تصویر خود را در آینه تشـخیص دهـد، یعنی آن تصویر را در حکـم رابـطه‌ای «بـیرونی» ببیند. به‌این‌ترتیب، مفهوم «مـن» در قـلمروِ امـر خیالی شکل می‌گیرد. سوژه تصویری را می‌بیند یا به سخن لاکان «سوژه ابژه می‌شود». به بیان دیگر،

اگر «من» بخواهد به سوژه بدل شود، باید اصلِ دیگربودگی را به‌عنوانِ نتیجه‌ی میلِ خود درونی کند تا به سوژه‌ی میل‌ورز تبدیل شود. این نکته مفهومِ یکی دیگر از تقریرات گیج‌کننده‌ی لاکان است: میل میلِ دیگری است. لاکان چنان قاطعانه رانه‌های جنسی را از هرگونه شالوده‌ی غریزی و طبیعی جدا می‌سازد ــ دیگری محصول دلالت است ــ که گاه به دشواری می‌توان درک کرد که وی تا چه حد می‌خواهد هستی‌شناسی‌اش بنیادستیز باشد. (نک: دال / مدلول / دلالت). با این‌همه، روشن است که میل آدمی نمی‌تواند از طریق ابژه‌های خود ارضا گردد: نظام لاکانی نظامی خیال‌پرداز نیست. مفهومِ امرِ خیالیِ لاکان درنهایت، اشاره به این نکته دارد که هویتِ انسان هویتی یکسره گسیخته و تکه تکه است: «سرشت میل چنین است که از بنیاد تکه تکه و گسیخته شود. در این‌جا، خودِ تصویرِ انسان نوعی میانجی‌گری را باب می‌کند که همواره خیالی و معضل‌ساز است؛ و به همین دلیل است که هیچ‌گاه تمام و کمال تحقق نمی‌یابد» ([۱۹۳۳]، ص ۱۶۶).

به هر حال، این بی‌ثباتیِ میل در قلمروِ امر نمادین به‌نوعی محدود می‌شود. تأکید لاکان بر نظمِ نمادین بر تحلیل پساسوسوریِ وی از دالِ زبانی استوار است. از نظر وی، معناداریِ دال از این‌جا برنمی‌خیزد که بر مدلول مشخصی ارجاع می‌کند که دال را تعیّن می‌بخشد؛ بلکه دال از این جهت معنادار است که در تقابل با دالی «دیگر» قرار می‌گیرد. از نظر لاکان، زبان نظامی از دال‌ها است که نظمی بسته و خودبسنده را می‌سازند. تا این‌جای کار می‌توانیم او را متفکری ساختارگرا بنامیم. (نک: ساختارگرایی). سوژه‌گیِ انسان در درون این نظام یا زنجیره‌ی دلالت گرفتار می‌شود زیرا (الف) زبان نظامی بسته و خودکفا است، و (ب) ناخودآگاه ساختاری شبیه زبان دارد. بنابراین، سوژه‌ی انسانی در زندانِ زبان باقی می‌ماند، با این تفاوت که از نظر لاکان، زبان زندانیِ معمولی نیست. لاکان در مقاله‌ی «نقش زبان در روان‌کاوی» (۱۹۵۳) نه تنها ادعا می‌کند که «جهانِ کلمات جهانِ چیزها را می‌سازد»، بلکه می‌افزاید: «انسان سخن می‌گوید... چون نماد، انسان را انسان کرده است» ([۱۹۳۰]، ص ۳۹). سوژه محصول امر نمادین است که در بازی دال‌ها مرکززدوده شده است. (نک: مرکز / نامرکز). پی‌آمدِ تأکید بر نظم نمادین در روان‌کاوی روی‌گردانی از انگیزه‌های زیستی و غریزی، و روی‌آوری به نمادهای خاصی است که بر سوژه غالب می‌شوند. لاکان عقده‌ی اودیپ را که اصل بنیادینِ خودآگاهی است به دالِ هم‌ارزِ آن در نظم نمادین پیوند می‌زند: نام پدر. با این‌که موقعیت اودیپی متضمن روابط «واقعی» و «خیالی» هست، اما شالوده‌ی آن بر رابطه‌ی نمادین استوار است.

مفهوم لاکانی امر واقعی را باید درچارچوب احکام نظریه‌های پیچیده و اغلب متناقضِ وی در موردِ سوژه‌گی و دلالت درک کرد. امر واقعی را بدواً باید در گستره‌ای بیرون از حوزه‌ی نمادپردازی جستجو کرد (لاکان مدام از استعاره‌های مکانی و نمودارهای مکان‌شناختی استفاده می‌کند)؛ فضایی که از روابط خیالی و از زبان متمایز است. وقتی کلمات توانایی آفریدن چیزها را پیدا می‌کنند و وقتی میل بر تمامی مناسبات میان ابژه‌ها حاکم می‌شود، می‌توان مشاهده کرد که امر واقعی، تاحدی، مسئله‌ای است که خودِ لاکان برای خودش درست می‌کند. همچنین امر واقعی معضلی رویاروی طرحِ پساهگلیِ لاکان است که

می‌خواهد میل و فقدان را در دل سوژه‌گیِ انسان قرار دهد. اسلاوُی ژیژک در ابژه‌ی والای ایدئولوژی (۱۹۸۹)، امر واقعیِ لاکانی را چنین تعریف می‌کند: «چیزی که نتوان نفی‌اش کرد... زیرا پیشاپیش در خود، و در وجه اثباتی‌اش چیزی نیست مگر تجسم منفیت ناب و تهی‌بودگی» ([۱۶۶۱]، ص ۱۷۰). امر واقعی تلویحاً به این نکته اشاره دارد که فقدان فی‌نفسه یک توهم یا رابطه‌ی خیالی نیست. زیرا از نظر لاکان، زبان نظامی از دال‌های متضاد است، و نظم نمادین به‌واسطه‌ی ماهیتِ خود، حدی از ناواقعیت و کژتابی را پدید می‌آورد، و این چیزی است که شاید بتوان آن را هم‌ارز «سوءِ شناسایی» در روابط خیالی دانست. تأکید لاکان بر امر واقعی موجب می‌شود تا آرای وی صرفاً به نسخه‌ی دیگری از فلسفه‌ی «زندان زبان» در سده‌ی بیستم تبدیل نشود. منتقدان لاکان این پرسش را مطرح می‌کنند که آیا مفهوم امر واقعی در اندیشه‌های لاکان بیش از اندازه مبهم نیست و آیا این بهای گزافی نیست که باید برای نظریه‌های وی پیرامون زبان، ارجاع و سوژه‌گی پرداخت؟

← روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ نام پدر؛ میل / فقدان

Gregor Campbell

داستان / پیرنگ (Story / Plot)

صورت‌گرایان روسی برای آن که تمایز میان مصالح خام ادبیات و بازآرایی زیبایی‌شناختیِ این مصالح در داستان را نشان دهند از مفاهیم داستان *(fabula)* و پیرنگ *(siuzhet)* بهره گرفتند. (نک: صورت‌گرایی روسی). تفاوت اساسی این دو مفهوم از نوعِ برخورد با ترتیبِ زمانی و علّیت ریشه می‌گیرد. در «داستان» رخ‌دادها بر اساسِ توالی زمانی و علیّت به یکدیگر مربوط می‌شوند.

در «پیرنگ» نظم تقویمیِ رخ‌دادها و پیوندهای علّیِ آن‌ها با یکدیگر به هم می‌خورد، و نظم و ترتیب متفاوتی میان آن‌ها برقرار می‌شود. بوریس توماشفسکی در نظریه‌ی ادبیات (۱۹۲۵) تعریف دقیقی از این دو به دست می‌دهد: «داستان مشتمل بر مجموعه‌ای از بن‌مایه‌های روایی در توالی تقویمی‌شان است که از یک علتِ خاص به سوی معلول حرکت می‌کنند؛ حال آن‌که پیرنگ همان بن‌مایه‌ها را منتها به ترتیب خاصی که در متن آمده است، بازنمایی می‌کند».

به اعتقاد ویکتور اشکلوفسکی، تفاوت اساسی دیگر میان داستان و پیرنگ نتیجه‌ی حاشیه‌پردازی‌ها، اظهار نظرها و مشاهداتی است که نویسنده در روایت می‌گنجاند. این حاشیه‌پردازی‌ها در بسیاری از آثار، به طورِ واقع‌گرایانه به کار گرفته می‌شوند، اما در برخی از آثار «به صورت عریان می‌آیند» و توجه خواننده را، نه به نقشی که در روایت دارند، بلکه به حضورِ خود جلب می‌کنند. به نظر اشکلوفسکی، بهترین نمونه‌ی «عریانی» پیرنگ، رمانِ تریسترام شندی نوشته‌ی لارنس استرن است که مدام کنش را مختل می‌کند، حاشیه‌پردازی‌های نویسنده در جای‌جایِ آن می‌آید، ترتیب تقویمیِ رخ‌دادها تغییر می‌کند، فصل‌ها جابه‌جا می‌شوند و ما با انواع تأخیرها مواجه می‌شویم. از دید اشکلوفسکی، تریسترام شندی، از آن‌جاکه قوانین زیبایی‌شناختیِ ساختمانِ پیرنگ را بدون توجیهات واقع‌گرایانه به معرض تماشا می‌گذارد، بهترین نمونه‌ی رمان در عالم ادبیات است.

بعدها، ولادیمیر پروپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۹۲۸) که به بررسی درباب قوانین ساختاری قصه‌های عامیانه می‌پرداخت، مفهوم پیرنگ را تکامل بخشید. او نه

با تمرکز بر شخصیت‌ها، بلکه با تمرکز بر عناصر تشکیل‌دهنده‌ی قصه‌ها، ۳۱ عنصری را که در ساختار قصه‌های عامیانه پدیدار می‌شوند، از یکدیگر متمایز کرد. پروپ هر یک از این عناصر را یک «نقش‌مایه» تلقی می‌کرد و تعریفی که از آن‌ها به دست می‌داد به‌نسبتِ اهمیتی بود که هریک در جریانِ کنش داشتند. او قواعد مهمی را در موردِ توالی نقش‌مایه‌ها تدوین کرد که به باور او، حتی اگر برخی از آن‌ها غایب باشند، به همان ترتیب در قصه ظاهر می‌شوند.

← روایت‌شناسی؛ صورت‌گرایی روسی

Nina Kolesnikoff

دال / مدلول / دلالت

(Signifier / Signified / Signification)

فردینان دو سوسور تمایزِ میان دال و مدلول را در کتاب دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶) مطرح کرد. از نظر سوسور «نشانه‌ی زبانی یک مفهوم و یک تصویر آوایی را به یکدیگر پیوند می‌زند، و نه یک چیز و یک اسم را» (نک: نشانه). دال چه شنیداری باشد ــ در گفتار ــ و چه دیداری ــ در نوشتار ــ از راه حواس درک می‌شود: اما مدلول غایب و به‌لحاظِ هستی‌شناختی ناروشن و مبهم است ــ چیزی است «بینِ تصویر ذهنی، مفهوم و واقعیتِ روانی» ([۴۱۴]، ص ۱۴ـ۱۵). دلالت رابطه‌ای است که دال و مدلول را به هم مربوط می‌کند. سوسور برای تأکید بر ویژگیِ غیر ارجاعی (یا غیر واقع‌گرایانه‌ی) دلالت می‌گوید: «در هر نشانه پیوند میان دال و مدلول پیوندی دل‌بخواهی است» ([۱۳۴۱]، ص ۶۷) و از این حیث، با پیوند میان دال و مدلول در نماد که اصلاً دل‌بخواهی نیست در تقابل قرار می‌گیرد (ص ۶۸). سوسور در حرکتی انقلابی به فراسوی اندیشه‌ی فلسفیِ سنتی درباره‌ی مسئله‌ی زبان، هیچ تقدم و اولویتی برای مدلول قائل نیست: «در زبان تنها تفاوت‌ها وجود دارند، و هیچ ارزش مثبتی در کار نیست» (ص ۱۲۰).

ویژگیِ بحث‌انگیزِ نظریه‌ی سوسور تعریفی است که او از مدلول به دست می‌دهد. از نظر تزوتان تودوروف، «هر که بخواهد از نشانه سخن بگوید، باید وجودِ تفاوتِ بنیادی میان دال و مدلول را بپذیرد، تفاوت میان محسوس و نامحسوس، میان حضور و غیاب» ([۱۵۱۲]، ص ۱۰۰). (نک: متافیزیک حضور). بنابر این، دلالت در چارچوب اصلِ کلیِ تفاوت، در غیبت یا فقدانی «نشان‌دار»، حادث می‌شود. به نظر می‌رسد که برداشت سوسور از نشانه معتدل‌تر باشد. به باورِ او، نشانه‌ها بیانگرِ اندیشه‌هایی هستند که می‌توانند در ذهن انسان جای بگیرند. اما تأکید او بر کثرتِ نظام‌مندِ نشانه‌ها که لازمه‌ی فرآیند دلالت است، نشان می‌دهد که برای زبان، منطق درونیِ دال‌ها اهمیت بیشتری دارد تا منطق ضروریِ مدلول‌ها. ما بدون نشانه‌های متمایز نمی‌توانیم بیندیشیم: «هیچ اندیشه‌ی پیش‌بوده‌ای وجود ندارد و هیچ چیز پیش از ظهور زبان مشخص و متمایز نیست» ([۱۳۴۱]، ص ۱۱۲).

امیل بنونیست با این نظر سوسور که رابطه‌ی میان دال و مدلول دل‌بخواهی است، مخالفت کرده است. وی می‌گوید: «دال و مدلول، یا به بیان دیگر، بازنمودِ ذهنی و تصویرِ آوایی، درواقع، دو سویه‌ی یک مفهوم واحد هستند» ([۱۶۰]، ص ۴۵). بنونیست با گره‌زدنِ دو سویه‌ی دلالت به یکدیگر، عملاً تقابل میان آن‌ها را برجسته‌تر می‌کند: «سرشتِ مطلقِ نشانه‌ی زبانی... به‌نوبه‌ی خود، «ضرورتِ»

دیالکتیکیِ ارزش‌های همواره در تقابل را اقتضا می‌کند، و ساختارمندیِ زبان را رقم می‌زند» (ص ۴۸). اما سرشت دل‌بخواهی بودنِ دلالت اهمیت زیادی برای اندیشه‌های ساختارگرا و پساساختارگرا داشته است. (نک: ساختارگرایی؛ پساساختارگرایی). مثلاً ژولیا کریستوا از فاصله‌ی میان دال و مدلول چونان گشایش «امکان پیش‌تر ناشناخته‌ی تصورِ زبان به‌مثابه‌ی بازیِ آزادانه، بازی‌ای همیشگی و بی‌بستار» سخن می‌گوید ([۸۹۴]، ص ۱۲۸). (نیز نک: بازی؛ بستار / گشودار).

← نشانه‌شناسی؛ نشانه؛ نشانه‌پردازی

Gregor Campbell

دال شناور (Floating Signifier)

فردینان دو سوسور در دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶) معتقد است که نشانه ترکیبی از صورت و مفهوم، یا دال و مدلول است که با هم عمل می‌کنند. (نیز نک: دال / مدلول / دلالت). هم‌چون دو سوی یک صفحه‌ی کاغذ، این دو از هم جداناشدنی هستند، و معناها (مدلول‌ها) با ظرافت به صداهای معینی (دال‌ها) پیوند خورده‌اند. چون سوسور به دلیل اهداف تحلیلی‌اش، زبان را نظامی بسته و ثابت می‌انگارد (هرچند که این نظام دل‌بخواهی و دستخوش تغییر است)، این نشانه‌ها نیز ثابت تلقی می‌شوند و می‌توان آن‌ها را از طریق دال‌ها و معناهای متمایز، به‌طورِ علمی بررسی کرد.

سایر ساختارگرایانِ آن دوران نیز با سوسور موافق بودند، اما یاکوبسن نشان داد که برخی دال‌ها با بقیه تفاوت دارند؛ در این دال‌ها، معنا به بافت وابسته است و از این رو، نمی‌توان به آن عینیت بخشید. این دال‌ها ضمایر هستند: مثل «من»، «تو»، «او». در این موارد برای این که بتوانیم مرجع را بشناسیم باید چیزهایی درباره‌ی موقعیت و اشخاص هم بدانیم. (نک: ساختارگرایی).

توصیفِ یاکوبسن از ضمایر نقطه ضعفِ نظریه‌ی سوسور را آشکار ساخت. پیش‌تر نیز دیگران به این نکته اشاره کرده بودند که فرآیند دلالت از آن‌چه قبلاً تصور می‌شده، بسیار پیچیده‌تر و مبهم‌تر است. تمام واحدهای زبانی یا فرهنگی می‌توانند نقش دال را ایفا کنند ـ صداهای زبان، نوشته‌ها و اشیاء فرهنگی. و معنای دال را به ندرت می‌توان فارغ از بافتِ فرهنگیِ خاص یا نظامی از روابط گفتاری و نوشتاری فهمید. برای توصیف این پدیده مردم‌شناسانی چون کلود لوی‌استروس از «اسطوره‌بن‌ها» یا واحدهای اجتماعی‌ای که به‌طورِ فرهنگی رمزگذاری شده‌اند، و زبان‌شناسان از واج‌ها یا واحدهای صدایی‌ای که به‌طورِ فرهنگی رمزگذاری شده‌اند، بهره می‌گیرند. معنای این دال‌ها به‌موقعیت‌های خاص گفتمانی وابسته است و نمی‌توان به آن‌ها معناهای تام و تمامی نسبت داد. (نک: رمزگان؛ تمامیت‌بخشی). از یک نظر، همه‌ی این دال‌ها شناور هستند، زیرا هیچ نشانه‌ای، به لحاظِ درزمانی یا هم‌زمانی، ثابت نمی‌ماند. وقتی فرهنگ‌ها تغییر می‌کنند، ارزش‌های منسوب به دال‌ها نیز دگرگون می‌شوند. درچارچوب یک فرهنگِ معین، هیچ نشانه‌ای بر تنها یک چیز دلالت نمی‌کند، و دلالت ضمنیِ آن وابسته به بافت است.

یکی از آخرین تحولات در قضیه‌ی دال شناور را نظریه‌ی لاکان ایجاد کرده است. لاکان متفکری نوفرویدی است؛ او نه تنها از بی‌ثباتیِ هویتِ «خود» سخن می‌گوید، بلکه از آن‌جاکه

«خود» و سوژه را زبان می‌سازد، به بی‌ثباتیِ زبان نیز اشاره می‌کند. (نک: خود / دیگری؛ سوژه / ابژه). لاکان معتقد است که تکوین موفقیت‌آمیزِ «من»، کودک را از وابستگیِ محدود به مادر وارد عرصه‌ی وسیع فرهنگ و قوانین مترتب بر آن می‌سازد، و او را از گفتمانی محدود و تقریباً خودشیفتگانه وارد فعالیت‌های گفتمانیِ عموماً غالبِ جامعه می‌کند. اما از نظر لاکان این گفتمانِ «من»، و در پس آن و نهفته‌ی در آن، گفتمانِ «نهاد» نه تنها شکلی زبان‌گونه دارد، بلکه گویی شیوه‌ای بیان خاص خود را نیز داراست؛ این زبانِ ناخودآگاه، این گفتمانِ دیگری از طریق کنش‌پریشی‌ها، از طریق رؤیاها و لغزش‌های زبانی بروز می‌کند. این‌ها نقاطی هستند که خودآگاه در برابر آن‌ها بی‌دفاع است. لاکان سوژه‌گیِ انسان را در این لغزش‌ها جای می‌دهد و آن را به روابطِ خاصِ ناخودآگاه و خودآگاه وابسته می‌داند. این تصویر از «خود» قیاسی را فراهم می‌آورد که در مفهومِ لاکانیِ دالِ شناور اهمیت زیادی دارد: خودآگاه (من) را تنها در ارتباط با ناخودآگاه (نهاد) می‌توان شناخت، درست همان‌طور که «زبانِ» خودآگاه نیز تنها در ارتباط با «زبانِ» ناخودآگاه شناخته می‌شود. اما چون ناخودآگاه و زبانِ آن چندان قابل فهم نیستند، هرگز نمی‌توان بر «خود» مسلط شد و آن را تمامیت بخشید. در دلِ خود و زبانِ خود شکافی وجود دارد.

این شکاف یا گسیختگی وجه مشخصه‌ی نشانه در معنای دقیق آن است. میان دال و مدلول پیوند ناگسستنی سوسوری وجود ندارد، بلکه خط یا شکافی هست که حکایت از جداییِ همارهِ‌ی این دو می‌کند. مدلول هیچ‌گاه نمی‌تواند با دال یکی شود. از این رو، معنای اثبات‌گرا، فراتاریخی یا استعلایی هرگز نمی‌تواند وجود داشته باشد. لاکان در تجزیه و تحلیلِ داستانِ «نامه‌ی مسروقه»ی ادگار آلن پو نمونه‌ی جالبی از کاربست این پدیده را به دست می‌دهد. مضمون نامه‌ی مسروقه دانسته نیست و ارزش آن بستگی به این دارد که نامه در دست چه کسی باشد: زن اشراف‌زاده‌ای که نامه از او دزدیده شده، یا وزیر که آن را دزدیده، یا دوپَن که آن را پس می‌گیرد، یا رئیس پلیس که مسئولیت بازپس‌گیریِ نامه با اوست؟ نامه به‌مثابه‌ی صورتی بدون معنای ذاتی، این دست و آن دست می‌شود، مبادله می‌شود و شناور می‌ماند، و دلالت یا معنای آن بستگی دارد به این که در دست چه کسی باشد و در چه بافتی یافته شود. معنای آن در بین شخصیت‌ها و موقعیت‌های گوناگون چندپاره می‌شود.

این برداشت از دال شناور را به‌خوبی در موردِ روایت نیز به کار بسته‌اند. متن (خودآگاه) و خرده‌متن (ناخودآگاه) هیچ‌گاه یکی نمی‌شوند و هیچ‌گاه نمی‌توان آن‌ها را تمامیت بخشید. متن چیزی می‌گوید، و خرده‌متن چیزی دیگر؛ بنابراین، میان این دو همواره شکاف و فاصله‌ای وجود دارد. این شکاف میان کنشِ نوشتن و خواندنِ یک داستان نیز وجود دارد.

پس هر شکلی از زبان، روایت یا مکالمه شناور است؛ و دلالت واقعیِ هر کنشِ بیانی تنها با گذشت زمان دانسته می‌شود و گاه اصلاً دانسته نمی‌شود. خلاصه این که هیچ نشانه یا متنی شفاف نیست و خرده‌متنی را در خود نهفته دارد که می‌تواند معنای آشکار متن را تغییر دهد و یا آن را تحلیل بَرَد. پس نقش روایت‌شناس و روان‌کاو این است که رابطه‌ی میان متن و خرده‌متن‌های ممکن را نشان دهند، و مشخص کنند که کجاها نیت و آگاهی از کار بازمی‌مانند، و بکوشند تا پرده از

معنایی دیگر بردارند. چنین ناقدانی می‌توانند نمونه‌های دلالت شناور و دلایل آن را مشخص کنند، اما نمی‌توانند معنای یکپارچه و کاملی را که در واقع وجود ندارد، آشکار سازند.

← دال /مدلول /دلالت؛ واسازی

Gordon E. Slethaug

درون‌مایه (Theme)

پیشینه

اصطلاح درون‌مایه، در اصل، به معنای موضوعی بود که یک خطیب قصد می‌کرد درباره‌اش خطابه‌ای ایراد کند. تاسیت از درون‌مایه همچون معادلی برای topoi [موضوع] سخن می‌گوید؛ کویین‌تیلیانوس در رساله‌ای که درباب رتوریکِ حقوقی نوشته است، درون‌مایه را تحت عنوان «ابداع» و به‌منزله‌ی «واقعیاتِ مربوطه» مورد بحث قرار می‌دهد. در سده‌های میانه، درون‌مایه معنای متن کتب مقدس را پیدا کرد که موعظه‌ها بر پایه‌ی آن شکل گرفته بودند.

کاربرد درون‌مایه در مقامِ موضوع یا ایده‌ای که شاعر شعرش را بر آن بنا می‌کند و از ریطوریقای ارسطو به این سو قابل مشاهده است، در دوره‌ی رنسانس رواج یافت. درون‌مایه اصطلاحی مؤلف‌محور است، اما درعین‌حال، واجد این معنا هم هست که خوانندگان می‌توانند درون‌مایه‌ی یک اثر را بخوانند و نیز درون‌مایه‌ی مشترکِ آثارِ گوناگون را تشخیص دهند. اما پیش از سده‌ی بیستم، درون‌مایه به‌عنوانِ اصطلاحی مربوط به نقد چندان رایج نبود. پیش از آن، اصطلاحاتِ تعلیمی مانند «اخلاقی»، یا اصطلاحاتی که بر محتوای فکری تأکید می‌گذاردند، مورد استفاده قرار می‌گرفت. با ظهور مکتب‌های صورت‌گرای سده‌ی بیستم مانند نقد نوِ آمریکایی که بر فنونِ خوانشِ تفسیریِ دقیق تأکید داشت، اصطلاح «درون‌مایه» باب شد. (نک: نقد نو). ناقدان صورت‌گرا درون‌مایه را تا حد زیادی از نیّتِ نویسنده که پیش‌تر با آن تداعی می‌شد منفک کردند و آن را به اصطلاحی متن‌محور بدل کردند. آنان از این بابت که اصطلاح «درون‌مایه» بر عنصری اشاره داشت که در ویژگی‌های اثر ادبی ریشه دارد آن را بر اصطلاحِ «ایده» ترجیح می‌دادند، و از این بابت که اصطلاحی فارغ از ارزش‌داوری به نظر می‌آمد، آن را از اصطلاح «اخلاق» برتر می‌دانستند. آنان برای مقابله با مباحثاتِ مبتنی بر پیرنگ و شخصیت، تحلیل ادبی را بار دیگر به سوی بررسی‌های درون‌مایه‌ای سوق دادند. (نیز نک: داستان / پیرنگ). آراءِ صورت‌گرایان در موردِ درون‌مایه در عین آن که پاسخ‌گوی سویه‌های معناییِ متن بودند، عناصری نظیر تخیل، لحن، سبک، و ساختار را نیز پذیرا بودند (به طوری که مثلاً «شکلِ» تکه تکه‌ی سرزمین هرز غالباً به‌عنوانِ یک عنصرِ درون‌مایه‌ای مورد بررسی قرار می‌گرفت). توجه صورت‌گرایان به درون‌مایه، با استفاده از درون‌مایه به‌عنوانِ اصلی در تصنیف‌های موسیقایی، تقویت شد (موسیقی این اصطلاح را در سده‌ی شانزدهم از رتوریک وام گرفته بود) و در ضمن، درون‌مایه به‌عنوانِ یک اصطلاح موسیقایی به نوشتارِ برخی از مدرنیست‌های ادبی (نظیر توماس مان) نیز سر و شکل داد. برخی از ناقدان ادبی، تحت تأثیر تکامل درون‌مایه در موسیقی، ترجیح دادند که از «درون‌مایه و واریاسیون‌های» آن یا «واریاسیون‌های گوناگونِ یک درون‌مایه» سخن بگویند.

از جمله ایراداتی که بر استفاده از اصطلاح «درون‌مایه» عنوان شده است، یکی این است که

این اصطلاح بیش از آن ابهام دارد که بتواند مفید فایده باشد. اصطلاح «درون‌مایه» هر گاه در موردِ یک اثرِ مشخص به کار رود، نمی‌تواند تمایز میان محتوای مسلط، موضوع مرکزی، «ایده‌ی» وحدت‌بخش، یا نیت نویسنده را نشان دهد. نورتروپ فرای در یکی از مقاله‌های خود این نظر را مطرح کرد که درون‌مایه را نمی‌توان از ساختار متمایز کرد؛ وی می‌نویسد «می‌توان طرح کلیِ اثر را، نه حرکتی روایی در زمان...، بلکه الگوی توأمانی دانست که از یک مرکز منتشر می‌شود. ساختار چیزی است که ما آن را درون‌مایه می‌نامیم». برخی از ناقدان نظیر باربارا هرنستاین اسمیت این مفهوم را چنان گسترش داده‌اند که تمام جنبه‌های غیرِ صوریِ یک اثر (از جمله نحو) را دربر می‌گیرد. هرگاه ناقدان چند اثر را با هم مقایسه کرده‌اند و از درون‌مایه‌های مشترک آن‌ها سخن گفته‌اند، یا منظورشان از «درون‌مایه» تصاویرِ تکراری بوده است، یا این که می‌خواسته‌اند با استفاده از اصطلاح «درون‌مایه» هم به موضوعِ مشترکِ آن آثار، و هم به تکرارِ نوعِ خاصی از چهره‌ها و داستان‌های مربوط به آن‌ها (مثل درون‌مایه‌ی دون ژوان) اشاره کنند. درون‌مایه را اغلب با مضامین مربوط به ژانر نیز مرتبط دانسته‌اند. مثلاً مورای کرایگر در کتاب بینش تراژیک: واریاسیون‌های یک درون‌مایه در تفسیر ادبی، درون‌مایه را مترادف «بینش» به کار برده است. درواقع، نه تنها «درون‌مایه» معانی متفاوتی دارد، بلکه مفاهیم مرتبط با درون‌مایه نیز در قالب اصطلاحات دیگری بیان شده‌اند. یکی از این اصطلاحات «اسطوره» است که مثلاً آن را در جمله‌ای نظیر «اسطوره‌ی مرز در ادبیات آمریکایی» می‌بینیم. (نک: ادبیات). کاربرد اصطلاح «بن‌مایه» بعدها موجب افزایش مشکلات اصطلاح‌شناختی شد: بسیاری از ناقدان ادبی اصطلاحات «درون‌مایه» و «بن‌مایه» را مترادف هم به‌کارمی‌برند؛ اما برخی دیگر این دو را از جدا می‌کنند و بن‌مایه را همچون واحدی شبه‌درون‌مایه‌ای تعریف می‌کنند که از درون‌مایه کوچک‌تر است (درون‌مایه‌ی فرعی، که نسبت به کلِ متن اهمیت کمتری دارد)؛ حال آن‌که برخی دیگر ـ در وهله‌ی اول کسانی که تحت تأثیر مطالعات فرهنگ عامه هستند ـ بن‌مایه را واحد معناییِ برون‌متنی‌ای می‌انگارند که از درون‌مایه بزرگ‌تر است. «درون‌مایه» در نظریه‌ی معاصر، غالباً تحت عناوین جدیدی وارد شده است؛ «هیپوگرامِ» مایکل ریفاتر و «اسطوره‌بن» کلود لوی‌استروس نزدیکیِ بسیاری با معناهای مرسومِ درون‌مایه دارند.

مکاتب انتقادی‌ای که در بیست‌ساله‌ی اخیر سر بر آورده‌اند، کاربرد درون‌مایه را به‌عنوانِ یک ابزار انتقادی، و ارزشِ یک حکم درون‌مایه‌ای در مقامِ هدف تفسیر را مورد بازنگری قرار داده‌اند. احکام درون‌مایه‌ای با این عنوان که به اندازه‌ی کافی تنوع ندارند، و جایگزین‌های فروکاسته و ناقصی برای مصنوعات پیچیده‌ی ادبی هستند، مورد اعتراض واقع شده‌اند. منتقدان همچنین به کاربرد اصطلاح «درون‌مایه» به‌عنوانِ یک ابزار انتقادی نیز اعتراض کرده‌اند و آن را مبتنی بر رهیافت تمامیت‌خواهانه‌ای دانسته‌اند که اثر ادبی را محملِ انتقالِ افکار و عقاید می‌داند که ایده‌ای مسلط بر آن سایه افکنده است. (نک: تمامیت‌بخشی). اما این کاربردِ اصطلاح فوق همچنان رواج دارد ـ و این چیزی است که ما آن را به ویژه در کلاس‌های درس و کشکول‌های آموزشی، و نیز در گفتمان انتقادی ـ که نه تنها افراد درگیرِ خوانش‌های تفسیریِ متون، بلکه شمار

انبوهی از نظریه‌پردازان معاصر نیز از آن استفاده می‌کنند ــ می‌بینیم.

تعریف و کاربرد

اصطلاح «درون‌مایه» به رغم آن که کاربرد دقیقی ندارد، اما ارزشِ آن به‌عنوانِ یک مفهوم انتقادی آن قدر هست که نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد. با آن‌که تعاریف موجود در کتاب‌های مقدماتی و راهنمای تحلیلِ ادبی هنوز هم درون‌مایه را متشکل از جملاتِ کوتاه و فشرده‌ای می‌دانند که مفهومِ کلیِ موضوعِ اصلیِ اثر را بیان می‌کنند، اما ضرورتی ندارد که کاربستِ آن را تا این حد ساده کنیم. امروزه بهترین راهِ استفاده از «درون‌مایه» آن است که آن را محل تلاقیِ سطوحِ معناییِ یک اثرِ ادبی بدانیم که ویژگی‌های ساختاری و صوریِ معینی نظیر ریتم و تکرار دارد. درنتیجه، می‌توان درون‌مایه را ساختِ معناییِ اثر دانست که به‌واسطه‌ی عناصرِ صوریِ آن، در اثر پخش و منتشر شده است. از این دیدگاه، درون‌مایه همچنان موضوعی قابلِ اعتنا و ارزش‌مند است.

علاوه‌بر این، چنان که در نظریه‌ی دریافت و نقد خواننده‌محور می‌بینیم، ناقدان می‌توانند از درون‌مایه سخن بگویند بدون آن که لزوماً به معناهای درون‌مان و ذاتیِ آثارِ ادبی باور داشته باشند (گرچه نورمن هالند که افراطی‌تر از سایرِ ناقدانِ این رهیافتِ انتقادی است، درون‌مایه را فرافکنی ذهنیِ خواننده در اثر می‌داند). نه تنها می‌توان درون‌مایه را بخشی از تجربه‌ی خواندن تصور کرد، بلکه می‌توان به خوانشی که برای دست‌یابی به درون‌مایه صورت می‌گیرد، نیز به‌مثابه‌ی فنی نگریست که خواننده چونان راهی برای سازمان‌بندی این تجربه از آن استفاده می‌کند. از این منظر، درون‌مایه را می‌توان چیزی تلقی کرد که میان خواننده و متن، یا میان خواننده و نویسنده‌ی ضمنی مبادله می‌شود (زیرا خوانندگان غالباً چنین می‌پندارند که درون‌مایه‌ها از «دیدگاه» یا دغدغه‌های نویسنده سرچشمه می‌گیرند). بنابراین، بیانِ یک گزاره‌ی درون‌مایه‌ای کنشی ترکیبی است که از تشخیصِ یک «الگوی» معنایی (یا الگویی که حاویِ خوشه‌ای از معناهای مرتبط است) نتیجه می‌شود.

افزون بر این، خوانش در مقامِ راهی برای دست‌یابی به درون‌مایه را می‌توان امکانی برای تدوینِ گزاره‌هایی دانست که به خواننده توانِ آن را می‌دهند که متن را به تجربه‌ی خود از جهان پیوند بزند؛ در همین راستاست که گاه درون‌مایه را میانجیِ کلمه و جهان دانسته‌اند. با توجه به این که بخشی از جهانِ خواننده را سایر متون تشکیل می‌دهند، می‌توان گفت که خوانش‌های درون‌مایه‌ای خوانش‌هایی بینامتنی‌اند. (نک: بینامتنیت). درواقع، آگاهی از تکرارِ یک درون‌مایه در بیش از یک اثر، به آن برجستگی می‌بخشد (مثلاً اهمیت ورق‌بازی در یک داستان روسی برای خوانندگانی که آن را در بافتِ قمار به‌عنوانِ یک درون‌مایه در کلیّتِ داستان‌نویسیِ روسی قرار می‌دهند، بیشتر می‌شود). درنتیجه، خوانش‌های درون‌مایه‌ای را می‌توان نقطه‌ی مقابلِ خوانش‌های تقلیلی دانست: این خوانش‌ها می‌توانند به هر چیزی که در غیرِ این صورت، ممکن است امری فرعی و پیش پاافتاده به نظر برسد، طنین و اهمیت بدهند.

شاید بتوان خوانش در مقامِ راهی برای دست‌یابی به درون‌مایه را نوعی تمهید انسجام‌بخش هم دانست. ویژگی‌های متنی را که به هر طریق دیگری، امری نامربوط جلوه می‌کنند، معمولاً می‌توان از طریق درون‌مایه به یکدیگر

مربوط کرد؛ بنابراین، درون‌مایه عاملی وحدت‌بخش را در اختیار خواننده قرار می‌دهد (و این امر به‌خصوص در آثار مدرن و پسامدرن که انسجامِ پیرنگ‌بنیاد یا شخصیت‌بنیاد ندارند واجد اهمیت است). (نک: پسامدرنیسم). به همین دلیل است که خوانندگان غالباً رهیافتِ درون‌مایه‌ای به اثر ادبی را رهیافتی مناسب می‌انگارند: درون‌مایه‌ها واکنش یا فهمی ثانوی از کل روایت را در سطحی غیر از پیرنگ به دست می‌دهند، و نیز سطح دیگری از وحدت را ــ در کنار وحدتِ مبتنی بر نمایشی شدنِ گوینده ــ در شعر غنایی ایجاد می‌کنند. (نیز نک: داستان / پیرنگ).

از آن‌جاکه آثار ادبی حضور درون‌مایه‌های متعدد را ممکن می‌سازند، خوانندگان گوناگون (یا حتی یک خواننده‌ی واحد) می‌توانند درون‌مایه‌های گوناگونی را که نه مانعةالجمع هستند و نه همان‌گویانه‌اند، در یک اثر واحد بفهمند. درواقع، تقریباً غیرِ ممکن است که یک اثر ادبی را به یک درون‌مایه‌ی واحد تقلیل دهیم، زیرا هر درون‌مایه را می‌توان به‌صورتِ درون‌مایه‌ی متضادِ آن بازنویسی کرد («توهم و واقعیت» نمونه‌ی بارزِ درون‌مایه‌ای است که درچارچوب تضادِ درون‌مایه‌ای بیان می‌شود). اما مسئله این است که آیا یک درون‌مایه می‌تواند به‌نحو قانع‌کننده‌ای در قالب یک حکمِ کوتاه ــ نوعاً حکمی یک‌کلمه‌ای ــ بیان شود (مثلاً «مرگ درون‌مایه‌ی مرکزی هاملت است») یا این که باید آن را به‌صورت یک نهاده بیان کرد (مثلاً «درون‌مایه‌ی هاملت این است که شخص باید محدودیت‌های زمان را درک نماید و با توجه به آن‌ها دست به عمل بزند»). هیچ ضرورتی وجود ندارد که به یکی از این دو صورت اولویت بدهیم، زیرا خوانندگانِ آشنا با اثر می‌توانند احکام کوتاه را به نهاده‌ها تبدیل کنند (و بالعکس).

گرچه امروزه ناقدان عموماً درون‌مایه را غایتِ نهاییِ تحلیل نمی‌دانند، بلکه آن را حوزه‌ای برای پژوهش در درونِ اثر تلقی می‌کنند، اما چنان‌چه درون‌مایه به‌نحوی مورد استفاده قرار گیرد که همچنان نسبت به سرشتِ پیچیده‌ی بیانِ ادبی حساس باشد، مفهومی ارزش‌مند و انعطاف‌پذیر باقی می‌ماند. در یک مکالمه‌ی انتقادی، احکامِ درون‌مایه‌ای می‌توانند همچون وسیله‌ی کمکیِ مجازی یا یادیاری به کار آیند و آغازگاهی مناسب برای بحث باشند. (نک: استعاره / مجاز مرسل). گرچه ممکن است به نظر برسد که چنین احکامی فی‌نفسه احکامی تقلیلی هستند، اما ناقدان می‌توانند آن‌ها را در درون مباحثی قرار دهند که ــ به‌واسطه‌ی ارزیابی درون‌مایه‌ها و قرار دادن آن‌ها در بافتِ سایر ویژگی‌های اثر ــ تنوعِ متونِ مشخص را بازمی‌شناسند و آن‌ها را حفظ می‌کنند.

درون‌مایه و رهیافت‌های انتقادی

رهیافت‌های انتقادی‌ای که بر خوانش‌هایی استوارند که برای دست‌یابی به درون‌مایه صورت می‌گیرند، غالباً با نام «نقدِ درون‌مایه‌ای» یا «درون‌مایه‌شناسی» شناخته می‌شوند (این اصطلاح را نخستین بار یکی از صورت‌گرایان روسی با نام بوریس توماشفسکی در مقاله‌ای با عنوان «درون‌مایه‌شناسی» به کار گرفت). با این حال، «درون‌مایه‌شناسی» هرگز مکتبی واحد یا راهی یگانه برای تمایز میان «درون‌مایه‌شناسیِ تبیینی» و «درون‌مایه‌شناسیِ تطبیقی» نبوده است.

درون‌مایه‌شناسی تبیینی در پی آن است که

یک یا چند درون‌مایه را در درون یک اثرِ واحد مشخص کند. این نوع از درون‌مایه‌شناسی به‌واسطه‌ی تأمل در روابطِ درونیِ متن به اداف خود نائل می‌آید و رهیافتی استقرایی در پیش می‌گیرد. درون‌مایه‌شناسیِ تبیینی اغلب غایت و مقصودِ فنونِ خوانشِ انتقادیِ («خوانش دقیق») وابسته به نقد نوِ آمریکایی بوده است. این درون‌مایه‌شناسی به ویژه در کلاس‌های درس کاربرد فراوانی دارد.

درون‌مایه‌شناسی تطبیقی که گاه به آن مطالعه‌ی «درون‌مایه‌های جهانی» نیز گفته می‌شود، در بررسی‌های درون‌مایه‌ایِ آلمانِ سده‌ی نوزدهم ریشه دارد که خود از مطالعات ادبیات تطبیقی نشأت گرفته بود. درون‌مایه‌شناسیِ تطبیقی، مانند رهیافت‌های کهن‌الگویی به نقد، مشتمل است بر یافتنِ یک درون‌مایه در چند متن ــ به طورِ بالقوه هر تعداد متنی که خواننده زمان و انرژیِ بررسیِ آن‌ها را دارد ــ و غالباً همراه است با مباحثاتی‌چهره‌های ادبیِ تکرارشونده؛ اولیس، دُن کیشوت، دون ژوان، و فاوست از جمله چهره‌هایی هستند که در ادبیات غرب غالباً از آن‌ها یاد می‌شود. (نک: نقد کهن‌الگویی). گرچه برخی از ناقدان اطلاق نام درون‌مایه را برای چنین چهره‌هایی نمی‌پذیرند، اما استدلال‌هایی برای اثبات این نکته مطرح شده است که این چهره‌ها عملکردی مجازی دارند («دون ژوان» را می‌توان مظهر درون‌مایه‌ی «امیالِ افسارگسیخته» دانست). به‌علاوه، کاربرد این چهره‌ها راهی است برای آن که درون‌مایه به یک حکم تقلیل داده نشود. روالِ درون‌مایه‌شناسیِ تطبیقی اصولاً روالی «قیاسی» و مشتمل بر گردآوری است. درون‌مایه‌شناسی تطبیقی نوعی درون‌مایه‌شناسی است که غالباً و اساساً به خاطرِ آن که نسبت به متن بیرونی می‌ماند و مشخصه‌های ممیزه‌ی آن را به حداقل می‌رساند، مورد انتقاد قرار گرفته است. اما می‌توان با بهره‌گیری از نظریه‌ی ساختارگرایی و به ویژه با درکِ درون‌مایه‌شناسیِ تطبیقی به‌مثابه‌ی نوعی از بینامتنیت، به دفاع از آن برخاست. (نک: ساختارگرایی).

درون‌مایه‌شناسی نوع سومی هم دارد که جایی در میان فعالیت تبیینی و فعالیت تطبیقی قرار می‌گیرد و می‌توان آن را «درون‌مایه‌شناسیِ پیکره‌ای» نامید. درون‌مایه‌شناسی پیکره‌ای از این حیث که به توصیف درون‌مایه‌هایی می‌نشیند که در بیش از یک متن حضور دارند با رهیافت تطبیقی شباهت دارد، اما از این حیث که یک پیکره‌ی خاص را بررسی می‌کند از آن محدودتر است. این پیکره یا مجموعه‌ی آثار می‌تواند نسبتاً کوچک (مانند آثار یک نویسنده) یا بسیار گسترده (آثار متعلق به یک دوره‌ی ادبی) باشد. در گسترده‌ترین شکلِ آن (مثلاً در برخی از انواع درون‌مایه‌شناسیِ ژانر)، متمایزکردنِ درون‌مایه‌شناسیِ پیکره‌ای و درون‌مایه‌شناسیِ تطبیقی از یکدیگر دشوار است. با این حال، درون‌مایه‌شناسیِ پیکره‌ای مدلی استقرایی دارد و برخلافِ درون‌مایه‌شناسیِ تطبیقی، برای خوانش مجموعه‌ای از آثار مناسب است، چنان‌که گویی این آثار یک اثرِ ترکیبیِ بزرگ را می‌سازند.

امروزه، مهم‌ترین نوع درون‌مایه‌شناسیِ پیکره‌ای «درون‌مایه‌شناسیِ فرهنگی» است که مبتنی است بر خوانشِ درون‌مایه‌های فرهنگی بر اساس پیکره‌های ملیِ ادبیات یا نوشتارِ گروه‌هایی که هویتی قومی یا جنسیتی دارند. از آن جا که درون‌مایه‌شناسیِ فرهنگی مطالعات ادبی را با سایر رشته‌ها نظیر تاریخ، جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی پیوند می‌زند، در میان ناقدانی که

به رهیافت‌های بینارشته‌ای و حوزه‌هایی چون مطالعات آمریکایی (که گاه به آن «مکتب اسطوره و نماد» گفته می‌شود)، مطالعات کانادایی (که به آن «نقد درون‌مایه‌ای» می‌گویند)، و مطالعات پسااستعماری علاقه‌مندند (نک: نظریه‌ی پسا ـ استعماری) رواج بسیاری دارد.

نقد ساختارگرا و آثار جدیدِ انسان‌شناسان و جامعه‌شناسانی که تحت تأثیر روش‌شناسی‌های ساختارگرا هستند، امکان بررسی موشکافانه‌ترِ درون‌مایه‌شناسیِ تطبیقی و پیکره‌ای را میسر ساخته‌اند. مجله‌ی پوئتیک شماره‌ی ۶۴ (۱۹۸۵) به بحث درباره‌ی درون‌مایه می‌پردازد و می‌توان آن را آغازگر این بررسی دانست. علاوه بر این، الکساندر ژولکوفسکی نیز کوشیده است تا درچارچوب بوطیقای بیان، روایتِ ساختار ـ گرایانه‌ی پیچیده، اما نه همیشه قانع‌کننده‌ای، از درون‌مایه به دست دهد.

گرچه شاید به نظر برسد که درون‌مایه‌شناسیِ تبیینی مرحله‌ی نخست و ضروریِ درون‌مایه ـ شناسیِ تطبیقی یا درون‌مایه‌شناسیِ پیکره‌ای است، اما این رابطه آن‌قدرها هم که انتظار می‌رود رابطه‌ای نزدیک و تنگاتنگ نیست. هیچ‌یک از درون‌مایه‌هایی که از خوانشِ آثارِ مشخص نشأت می‌گیرند، درون‌مایه‌ای نیستند که ناقدانی که آن آثار را بخشی از پیکره‌ی بزرگ‌تری از متون می‌دانند، بر آن‌ها تأکید داشته باشند. به این دلیل، ناقدانی که برای متونِ مشخص و منفرد اهمیت قائلند، گاه از این شکوه می‌کنند که درون‌مایه‌شناسیِ تطبیقی و تاریخی نتایجی دُوری به بار می‌آورند: آن‌ها چیزی را می‌یابند که به دنبالش هستند. به رغم چنین ایراداتی (که البته کاربردِ مدلِ هرمنوتیکیِ خوانش با تأکیدی که بر پرسش‌های شهودی دارد، پاسخی است بر این ایراد)، نقدِ فرهنگی، درون‌مایه‌شناسی را ابزاری می‌داند که، به ویژه، برای مقایسه‌ی میان فرهنگ‌ها کارآیی دارد. در این مورد، تحلیلِ درون‌مایه‌های متضاد یا راه‌های متضادِ به کارگیریِ یک درون‌مایه‌ی واحد، می‌تواند نکات زیادی را درباب الگوهای فرهنگیِ فراگیرتر آشکار کند. به هر رو، ناقدانی که نوشتارهای پیش‌تر «سرکوب‌شده» (نوشتار اقلیت‌ها، زنان، ملت‌های نوپا) را بررسی می‌کنند، از سویی، به رهیافت‌های درون‌مایه‌ایِ فی‌نفسه ارزش‌مندی دست یافته‌اند، و از سوی دیگر ــ باتوجه به این که بسیاری از نویسندگان در این گروه‌ها آثاری را خلق کرده‌اند که درون‌مایه‌های یک فرهنگِ مسلط را تعمداً بازگون می‌کنند، به استهزا می‌کشند و ادای آن را در می‌آورند ــ به مباحثات درون‌مایه‌ایِ خود به چشمِ راهی نگریسته‌اند که طرحِ ستیزه‌آمیزی را که قبلاً نویسندگان آغاز کرده‌اند، استمرار می‌بخشد. (نیز نک: آیرونی؛ فرانقد؛ هرمنوتیک).

← روایت‌شناسی؛ نقد کهن‌الگویی

Russell Brown

درونه‌گیری (Embedding)

درونه‌گیری شیوه‌ای است در نثرِ مکالمه‌ای یا نثر دوصدایی؛ در این شیوه، زنگِ کلامِ شخصی دیگر در کلامِ گوینده گنجانده می‌شود. (نک: دوصدایگی /مکالمه‌گری). این صدای دوم تلویحاً وجود دارد و به حضورِ خودِ آن شخص وابسته نیست. میخاییل باختین خاطر نشان می‌کند که رمان مراسله‌ای مناسب‌ترین شکل برای درونه‌گیری یا «کلام منعکس‌شده‌ی شخصی دیگر» است، زیرا نویسنده کلامِ خود را با پیش‌بینیِ پاسخِ یک شخصِ معین، به زبان می‌آورد

([۶۹]، ص ۲۰۵). باختین از کتاب مردمِ فقیرِ داستایفسکی مثالی می‌آورد. قهرمان رمان، ماکار دەووشکین، نامه‌ای به وارِنکا دوبروسِلووا می‌نویسد و در آن، وقتی به این واقعیتِ تحقیرآمیز اعتراف می‌کند که در یک آشپزخانه زندگی می‌کند، از موضعی دفاعی، درگیرِ جدلی پنهان می‌شود. از آن‌جا که دەووشکین واکنشِ منفیِ وارِنکا را نسبت به خانه‌ی فقیرانه‌ی خود پیش‌بینی می‌کند، می‌توان متوجهِ «نگاهِ مضطربانه‌ی» وی شد، و «احساس خفتِ» او در مقابلِ پاسخِ تندِ موردِ انتظار ــ «او در این "آشپزخانه" زندگی می‌کند» ــ را درک کرد. بنابراین، کلامِ شخصی دیگر، یعنی وارِنکا دوبروسِلووا، به کلامِ دەووشکین هجوم می‌آورد؛ او قدرتِ این کلام در قطعیت بخشیدن به این موقعیتِ فقیرانه را درک می‌کند و درنتیجه، می‌کوشد تا از دلالت‌های ضمنی محدودکننده‌ی آن بگریزد. پی‌آمدِ این امر آن است که کلام او پیچیده‌تر می‌شود.

پس درونه‌گیری نوعی از بیان دوصدایی است و موجب می‌شود که تصور شخص درباره‌ی خودش تحتِ تأثیرِ «کلام شخصی دیگر درباره‌ی او» قرار گیرد (ص ۲۰۹). این امر به‌نوبه‌ی خود، منجر به ظهور سبک خاصِ «نگاه مضطربانه» می‌شود که در آن، کلامِ یک شخصیت با مکث همراه می‌شود و وابسته‌های وصفی و تردیدها آن را دچار وقفه می‌کنند. درونه‌گیری یکی از اجزاءِ دوصدایگی است که فقط به‌واسطه‌ی تحلیل مکالمه‌ای درک می‌شود و به تصویر کردنِ پیچیدگی‌های ظریفِ نثرِ رمان یاری می‌رساند.

← دوصدایگی /مکالمه‌گری؛ چندآوایگی / مکالمه‌گری؛ چندزبان‌گونگی؛ رمان چندآوا

Phyllis Margaret Paryas

دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت

(Ideological State Apparatuses)

«دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت» نهادهایی هستند که کارکردِ عمومیِ آن‌ها ساختن «سوژه‌هایی» است که به شیوه‌ای خاص در جامعه عمل کنند. اطلاق «دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت» به نهادهای به‌ظاهر خصوصی نظیر خانواده و مدرسه، نیروی بسیاری به نظریه‌ی فرهنگیِ رایج داده است. به اعتقادِ فیلسوفِ مارکسیستِ فرانسوی، لویی آلتوسر، ایدئولوژی به‌واسطه‌ی «وجودِ مادیِ یک دستگاهِ ایدئولوژیک، در کنشِ افراد تجسم می‌یابد» ([۲۲]، ص ۱۶۸). آلتوسر برپایه‌ی مفهومِ هژمونی که ساخته و پرداخته‌ی آنتونیو گرامشی بود و نیز برپایه‌ی مفهومِ صورت‌بندیِ اجتماعی که خودِ او آن را طرح کرده بود، روبناها را به «دو "سطح" یا "وجه"» تقسیم می‌کند: (۱) سطح سیاسی-قضایی (دولت و قانون)، و (۲) ایدئولوژی (ایدئولوژی‌های گوناگونِ مذهبی، اخلاقی، حقوقی، سیاسی و غیره)» (ص ۱۳۴). سطح نخست، که «دستگاه دولتیِ سرکوب» است، «دولت، دستگاه دیوان‌سالاری، ارتش، پلیس، دادگاه، زندان، و غیره» را دربر می‌گیرد (ص ۱۴۲-۱۴۳). در میان دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت که سطح دوم را می‌سازند، وی از کلیسا، مدرسه، خانواده، احزاب سیاسی، اتحادیه‌های کارگری، رسانه‌ها و نهادهای فرهنگی نام می‌برد که تحت لوای ایدئولوژیِ مسلط، وحدت می‌یابند. او تقسیم این دو سطح به حوزه‌های عمومی و خصوصی را به‌عنوانِ تمایزی که «ذاتیِ قانون بورژوایی» است، نمی‌پذیرد (ص ۱۴۴). شرایطِ بازتولیدِ

مناسباتِ تولید را روبنا فراهم می‌آورد. دستگاه سرکوب دولت که از طریق زور عمل می‌کند (به زورِ بالفعل یا بالقوه)، ثباتِ «شرایط سیاسی» را تضمین می‌کند (ص ۱۴۹). دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت «عمدتاً شرایط بازتولید، به ویژه بازتولیدِ مناسباتِ تولید را فراهم می‌آورند» (ص ۱۵۰). دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت این عمل را از طریق فراخوانی یا خطاب انجام می‌دهند که به‌واسطه‌ی آن، افرادی که به این طریق مورد خطاب قرار می‌گیرند، خود را (به‌اشتباه) در مقامِ سوژه‌هایی می‌شناسند که ویژگی‌های ضروریِ مناسباتِ تولیدِ حاکم را دارا هستند. مفهومِ دستگاهِ ایدئولوژیکِ دولت به‌وفور در نظریه و نقد ادبیِ سوسیالیستی و فمینیستی، و نیز در تحلیل‌های نشانه‌شناختی در مورد سینما و تبلیغات به کار گرفته شده است. (نک: نقد فمینیستی؛ نشانه‌شناسی؛ نقد مارکسیستی).

← ایدئولوژی؛ هژمونی؛ قدرت؛ نقد مارکسیستی

John Thurston

دلالت صریح / دلالت ضمنی

(Denotation / Connotation)

این دو اصطلاح در چارچوب معناشناسی و برای تمایزگذاری میان معنای مفهومی یا ارجاعیِ واژه‌ها با معناهای متداعیِ آن‌ها در بافت کاربردی‌شان به کار می‌روند. هنگامی که از دلالت صریح سخن می‌گوییم واژه‌ها را صرفاً نام‌هایی برای پدیده‌های جهان می‌دانیم. در این چارچوب، به تعبیر گونتر کرِس، زبان پدیده‌ای ایستاست و رابطه‌ی میان کلمات و مصادیقِ آن‌ها ثابت فرض می‌شود. دلالت صریح پدیده‌ای است مبتنی بر نام‌گذاریِ محض که از هرگونه تأثیرِ موقعیتی و فرهنگی رهاست: مثلاً «سبز» صرفاً نامی است برای محدوده‌ی مشخصی از طیف رنگ؛ در واقع، تعریف واحدهای واژگانی در فرهنگ لغات عمدتاً برمبنای معنای صریح آن‌ها یا به تعبیر عامیانه، برمبنای معنای تحت‌اللفظیِ آن‌ها صورت می‌گیرد. اما دلالت ضمنی معنای مرتبه‌ی دومی است که از بافتِ کاربردیِ واژه حاصل می‌شود، کارکردی استعاری دارد و اغلب واجد بارِ عاطفی، موقعیتی، اجتماعی و فرهنگی است. مثلاً «خانه» که دلالتِ صریحِ آن «محل سکونت» است، برای بسیاری از مردم دلالتِ ضمنیِ «کانون خانواده» و «گرما» را دارد؛ یا «شب» در ادبیات سیاسی دلالتی ضمنی بر «خفقان» و «دیکتاتوری» دارد. در ادبیات، این معناهای «مرتبه‌ی دوم» مورد استفاده‌ی خاص قرار گرفته‌اند: مثلاً در داستان‌های مخوف، «شب» و «طوفان» دلالتی ضمنی بر حضورِ شیطان یا وقوعِ اتفاق اسرارآمیزی دارند؛ در شعر، قطره‌ی شبنم دلالتی ضمنی بر طراوت یا شکنندگی یا سایر معناهایی دارد که بافت آن‌ها را موجب می‌شود.

رولان بارت مفهوم دلالت ضمنی را از لویی یلمزلف که بیان زبان‌شناختیِ روشن و دقیقی به آن بخشیده بود، وام گرفت و آن را نه تنها در موردِ زبان، بلکه در سطحی عام‌تر، و در موردِ تمام نظام‌های نشانه‌ای به‌کار برد (نک: منبع [۱۰۱])، و نتیجه‌ی کار او چنان‌که خواهیم دید، یادآور اندیشه‌های پیرس درباب «نشانه‌پردازیِ بی‌پایان» است. (نیز نک: نشانه‌شناسی). به نظر بارت، نشانه‌ای که واجد دلالت صریح است صرفاً دارای «یک» دال و «یک» مدلول است. (نک: دال / مدلول / دلالت). اما در

سطحی دیگر، کلِ این نشانه، یعنی مجموعه‌ی دال‌و مدلول، درمقامِ یک دال برای مدلولی دیگر عمل می‌کند و کل این‌ها یک نشانه‌ی ضمنی را می‌سازند که واجد دلالتی ضمنی است: درواقع، دلالت ضمنی فرآیندی ذهنی است که از دال آغاز می‌شود و به مدلول یا مدلول‌های ضمنی می‌رسد و این روندی است که بالقوه پایان‌ناپذیر است؛ تبلیغات عرصه‌ی فراخی برای بازی دلالت‌هاست. در تبلیغات تمام کوشش بر این است که مثلاً یک کالا تداعی‌کننده‌ی معنای قدرت، سرزندگی، عشق، جذابیت و موفقیت باشد، معنایی که ذاتاً در آن نیست و تنها از طریق ایجاد یک رابطه‌ی استعاری میان دال و مدلولِ ضمنی می‌تواند ایجاد شود.

← دال /مدلول /دلالت

Katie Wales

دورِ هرمنوتیکی (Hermeneutic Circle)

هرمنوتیکِ مدرن دست کم به سه شکل متجلی شده است: درابتدا، فن و روشِ تفسیر (فریدریش آست، فریدریش اشلایرماخر) بوده است، سپس به نظریه‌ای عمومی درباره‌ی شرایط امکانِ علوم انسانی (ویلهلم دیلتای) بدل شده، و سرانجام با پدیدارشناسی پیوند خورده است تا هستی‌شناسیِ بنیادینی از ساختارهای هستی انسانی به دست دهد (مارتین هایدگر). (نک: نقد پدیدارشناختی). تحولاتِ بعدی به ویژه تحولاتی که هانس گئورک گادامر و پل ریکور موجد آن‌ها بودند، ریشه در کاری دارند که هایدگر انجام داد و هرمنوتیک را بار دیگر متوجهِ زبان کرد. بنابراین، در چارچوب این تحولات، نوشته‌های تاریخیِ انسان در قالب انواع زبان‌های تولیدِ فرهنگی، موضوع پژوهش‌های پدیدار-شناختیِ هرمنوتیکیِ آن‌ها تلقی می‌شوند. (نیز نک: هرمنوتیک).

فرآیندِ تفسیر فرآیندی دَوَرانی است. برای فهمیدنِ یک واژه باید جمله را فهمید و متقابلاً، فهم جمله نیز در گروِ فهمِ واژه‌های آن است. در تلاش برای فهم اثرِ یک نویسنده، ما می‌کوشیم جمله به جمله پیش برویم؛ اما اگر ما پیشاپیش کارکردِ رتوریکیِ جمله را در کلِ متن درک نکرده باشیم، جمله برای ما مبهم می‌ماند. اثر هنگامی معنای خود را تسلیم ما می‌کند که ما تصوری از روندِ کلیِ آثارِ نویسنده داشته باشیم و اثر را از منظر آثار متعدد بررسی کنیم. آثارِ مؤلف با یک بستر تاریخی درهم‌تنیده‌اند؛ متن و بافت، با یکدیگر، جنبه‌های گوناگونِ یک طرحِ واحد را رقم می‌زنند. عمل تفسیر برپایه‌ی سطحِ تاریخیِ تحقیق و دربسترِ آن، میان جزء و کلی که آن را دربرگرفته است نوسان می‌کند. این نوسان در جریانِ فهمِ روال‌های دستوری، سبکی و رتوریکیِ تفسیر نیز وجود دارد.

برای آن که اثر قابل فهم باشد، دُورِ فهم ــ که تفسیر در چارچوب آن صورت می‌گیرد ــ باید مشتمل بر موقعیت تاریخی و آگاهیِ مفسّر، زمان حالِ کنشِ تفسیر، و زمان گذشته‌ی اثرِ تفسیرشده باشد. در کنش تفسیر، ما وارد دُورِ هستی خودمان می‌شویم که تا حدِ زیادی بر خودمان ناشناخته است، و ما پیشاپیش با بیش و کم اطمینانی در آن قرار گرفته‌ایم. این وحدتِ پیشینی که بنیانی‌تر از تقابل سوژه و ابژه است (نک: سوژه /ابژه)، در نظریه‌ی هرمنوتیکیِ فریدریش آست، اشلایرماخر، و به خصوص دیلتای، همچون «روح» (*Geist*) زنده‌ای توصیف شده است که ذهنِ مورخ و ذهنی

که در اثر ضبط شده است، مشترکاً واجد آن هستند. مفسّر خود را فقط در فرآیندِ کشفِ خود، و از طریق مواجهه با هستیِ خود، و به‌واسطه‌ی تجلیِ روح که به‌طورِ تاریخی شکل گرفته و در هر مورد محدود و مشخص است، درک می‌کند. در این‌جا نیز جریانِ فهم جریانی دُوری است: انسان که به‌هیچ‌وجه موجودی ایستا نیست، به‌واسطه‌ی فراچنگ آوردنِ هستیِ حاضرِ خود از درونِ افقِ تصویرشده‌ی امر کلّی ــ که گذشته حجاب از آن برمی‌دارد ــ شکل می‌گیرد و خود را شکل می‌دهد؛ و دیار نامکشوف گذشته، کلّ کتیبه‌ی روح، از هستیِ زنده و تمثیلیِ مشارکتِ مفسّر در «روح» پدید می‌آید. راهِ پیشِ رو ــ پرسشِ مطرح‌شده، برنامه‌ی کشفِ خود ــ راهی رو به پس است.

فلسفه‌ی هایدگر محورِ هرمنوتیک را که همانا پیش‌انگاریِ «روحِ» وحدت‌بخشِ متجلی در زبان بود، تغییر می‌دهد و آن را به جریانِ هستی ـ همچون ـ زبان در شکلِ بنیادیِ تاریخ‌مندِ آن بدل می‌کند. هدفِ هرمنوتیکِ دازاین هایدگر، تفسیرِ ساختارِ هستن ـ در ـ جهانِ انسان است. این تفسیر، تفسیری دُوری است، چراکه درکِ پیش‌مفهومیِ هستی را به‌مثابه‌ی شرطِ امکانِ آن از پیش مفروض می‌دارد؛ این تفسیر با جزئیاتِ مفهومیِ روشن، طرحِ آن‌چه را پیشاپیش «دانسته شده است» می‌ریزد؛ یعنی آن را امری می‌داند که بی آن‌که به‌صورت مفهومی بیان شود، به‌طورِ وجودی در ساختارهای جهانِ ما جاری است. بدون بازگشت به «عقب»، به سوی آن‌چه ما تاکنون به صورت وجودی و پیش‌مفهومی می‌فهمیم، نمی‌توانیم رو به «جلو» حرکت کنیم و به سوی آن‌چه می‌خواهیم به صورت مفهومی بدانیم، برویم؛ اما عکسِ این حالت هم درست است. بر اساس تحلیلی که در هستی و زمان آمده، اثرِ هنری نمونه‌ای پیش‌مفهومی از وجوهی از هستی را عرضه می‌کند که به اندازه‌ی تفکرِ منطقی روشنگر است. به همین دلیل، تجربه‌ی هنری و فعالیتِ تفکرِ منطقی نه تنها مکمل یکدیگرند، بلکه جریان فهم را نیز محاط می‌کنند: هنر تحققِ وجودیِ جایگاهی در کانون هستی است که مردمی تاریخ‌مند، در آن جای گرفته‌اند؛ «نقد» ادراکی است که این جایگاه را در معرض تفکر منطقی قرار می‌دهد؛ تفکر منطقی وابسته به امر پیش‌مفهومی باقی می‌ماند، امری که آن تفکر در آن ریشه دارد، و هنر از مفهومی که خود به همراه دارد، تغذیه می‌کند. (نیز نک: فرانقد).

← هرمنوتیک؛ تفسیر

Bernhard Radloff

دوصدایگی / مکالمه‌گری

(Double-voicing / Dialogism)

میخاییل باختین اصطلاح دوصدایگی یا مکالمه‌ـ گری را در دو معنا به کار می‌برد. در معنای نخست، دوصدایگی وجه مشخصه‌ی هر کلامی است، چراکه هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد، بلکه همیشه بخشی از یک کل بزرگ‌تر است؛ دوصدایگی ضرورتاً از بافتِ عالمِ زبانیِ مقدم بر آن گرفته شده است. از آن‌جاکه زبان پدیده‌ای اجتماعی است، هرگز نمی‌تواند خنثا یا رها از نیّاتِ دیگران باشد. باختین برای توصیف این پیچیدگیِ ذاتیِ زبان از یک استعاره‌ی معماری بهره می‌گیرد. وی آن بخش از واژه را که نشان می‌دهد آن واژه پیش از آن به کار رفته یا قبلاً درباره‌ی آن سخن گفته شده «داربست» می‌نامد. مقوله‌های زبانی‌ای که پیش از اندیشه‌های

ابتکاری باختین درباره‌ی ماهیت یکه‌ی نثر وجود داشت، آشکارا از توضیح پدیده‌ای مانند دوصدایگیِ موجود در کلام بازمی‌ماندند. ابداع نوعی «نثرشناسی» توسط باختین ([۱۱۶۲]، ص ۱۵)، که تحلیل ویژگی‌های خاصِ نثرِ رمان را امکان‌پذیر کرد، نشان می‌دهد که کلام امری فرا-زبان‌شناختی (بیرون از محدوده‌های زبان‌شناسی) است.

معنای دومی که باختین از اصطلاحِ دو-صدایگی در نظر دارد به‌طورِ خاص، به نثرِ رمان مربوط می‌شود. در این‌جا، دوصدایگی عنصری است که هنگامی می‌توان آن را تشخیص داد که گوینده از شنونده می‌خواهد تا به کلمات چنان گوش کند که گویی با «علامت نقل قول» گفته شده‌اند. رمان تقریباً فقط از این نوع زبان ساخته شده است، زبانی که به صورت درونی مکالمه‌پردازی شده است، به طوری که در یک ساختِ دستوریِ واحد دو صدا وجود دارد. باختین در مسائل بوطیقای داستایفسکی (۱۹۲۹) تمایزی قائل می‌شود میان گفته‌هایی که بدون «علامت نقل قول» گفته شده‌اند (گفته‌های تک‌گویه یا تک‌صدایی) و گفته‌هایی که با علامت نقل قول مشخص می‌شوند (گفته‌های مکالمه‌ای یا دوصدایی). (نک: تک‌گویگی: دوصدا-یگی / مکالمه‌گری).

کلام تک‌صدایی بدون «علامت نقل قول» ادا می‌شود و شنونده آن را به صورت مستقیم یا بی‌میانجی دریافت می‌کند. در این‌جا، گوینده مستقیماً آن‌چه را دوست دارد بگوید، می‌گوید و تشخیص نمی‌دهد که منظرِ دیگری نیز در سخن او وجود دارد: زبانی رقیب یا متفاوت و مبتنی بر چندزبان‌گونگی که می‌تواند شیوه‌ی معتبر و هم‌ارزی برای اشاره به «ابژه‌ی مصداقی» باشد ([۶۹]، ص ۱۸۵). زبانِ حرفه‌ای نمونه‌ای از یک سخن تک‌صدا است. این زبان با سرکوبِ داریستِ پیش‌بوده‌ی زبان که ضرورتاً در هر کلامی وجود دارد و نیز با سرکوبِ آگاهی از یک دیدگاهِ بدیل که ممکن است رگه‌ای از طنز به گفته بدهد یا آن را تعدیل کند، درباره‌ی موضوع سخن می‌گوید. درنتیجه، برای شنونده ممکن نیست که «علائم نقل قول» را که نشان‌گرِ وجودِ یک سخنِ دیگر در گفته است بیابد، و این در حالی است که کلام به طورِ اجتناب‌ناپذیری «سرشار از نیت‌ها و لحن‌ها است» ([۶۷]، ص ۲۹۳).

درمقابل، کلام دوصدایی داربستِ پیش-بوده‌ی صدای فردی دیگر را دربر دارد و به آن امکان می‌دهد که به‌عنوانِ بخشی از «معماریِ» گفته به زبان درآید تا شنونده آن را دریابد. صدای دوم بخشی از نیتِ سخن است و بنابراین، آگاهانه در ساختمانِ آن تنیده شده است. واژه‌هایی که به صورت آیرونیک ادا شده باشند، نمونه‌هایی از زبان روزمره‌اند. در رمان، برای این که سخن واقعاً دوصدایی باشد، شخصیتی که سخن می‌گوید باید از صدای دومِ گفته آگاه باشد و با او به گفتگو بپردازد. او شاید با این صدای دوم موافق باشد یا نباشد، اما نکته‌ی مهم این است که این صدای دوم باید قابل درک و بخشی از «پروژه‌ی گفته» باشد. باختین معتقد است که توضیح چنین ساخت‌هایی برای هر تحلیلِ کارآمدی از نثرِ رمان امری حیاتی است.

باختین سپس انواع گوناگون سخن دوصدایی را که در رمان حضور دارند از یکدیگر متمایز می‌کند. برای نمونه، او سخن‌های دوصداییِ معلوم و مجهول را از یکدیگر جدا می‌کند، اما گونه‌ی معلومِ آن را با اهمیت‌تر می‌بینند. در گونه‌ی

مجهول، نویسنده اجازه می‌دهد که صدای دوم به طنین درآید، اما این صدا اساساً تحت کنترل کلامی دیگر است. با این حال، مکالمه‌گری در آن حضور دارد؛ گرچه ممکن است که گوینده یا نویسنده تحت کنترل باشد یا حتی در نهایت، با صدای دوم موافق باشد، اما خودِ کنشِ به پرسش گرفتنِ آن و درنتیجه، آزمودنِ آن، ماهیتِ اقتدارِ او را دگرگون می‌کند و مکالمه‌گریِ اصیلی را پی می‌ریزد.

در دوصدایگیِ مجهول، در رابطه‌ی میان گوینده و فردِ دیگر «پراکندگیِ طیفیِ» وسیعی، با مراتب و مدارجِ بی‌شمار وجود دارد ([۶۷]، ص ۲۷۷). اما چنان‌چه نویسنده بیش و کم با سخن دوم موافق باشد، گفته «سبک‌مند» خوانده می‌شود. اما عدم موافقت، «نقیضه» را به وجود می‌آورد. در سبک‌پردازی نیتِ نویسنده معطوف به «استفاده از کلام فردی دیگر در راستای برآوردنِ خواسته‌ی خاص خود است». اندیشه‌ی نویسنده «با اندیشه‌ی فردی دیگر درگیر نمی‌شود، بلکه در همان جهت، به دنبال او می‌رود» ([۶۹]، ص ۱۹۳). باختین سبک‌پردازی را دوصدایگیِ «یک‌سویه» می‌نامد. درمقابل، نقیضه یا سخنِ آیرونیک نوعی تضاد یا دوصدایگیِ «چندسویه» را به وجود می‌آورد. (نک: آیرونی).

اما هرگاه کشمکش یا ستیز محسوسی در گفته وجود داشته باشد که به‌واسطه‌ی آن، یک صدا قاطعانه به مقابله با فردی دیگر ــ در نقیضه و در هر جایی که آن صدا از کنترل نویسنده خارج شود ــ برمی‌خیزد، کلام به گونه‌ای از دوصدایگیِ معلوم بدل می‌شود. چنین کلامی به طورِ فشرده در درونِ خود مکالمه‌پردازی شده است و برای تعیین جایگاهِ دیدگاهِ متعارض باید توجه زیادی به سبک، نحو و لحن آن کرد. افزون بر این، یک

تفاوت اساسی میان نقیضه‌ی دوصداییِ مجهول و نقیضه‌ی دوصداییِ معلوم این است که در گونه‌ی دوم، کلامِ دیگر عملاً ورای گفته است و درنتیجه، «از بیرون تأثیر می‌پذیرد» (ص ۱۹۹).

باختین درباره‌ی انواع متعددی از دوصدایگیِ معلوم بحث می‌کند؛ اما نمونه‌ی اولِ او را باید مورد توجه قرار داد، آن‌جا که او به معرفی دو ویژگی مهم می‌پردازد: یکی جدلِ «پنهان» و دیگری «نگاهِ مضطربانه». در این‌جا، کلامِ نویسنده به ابژه‌ی مصداقیِ خود معطوف است، اما هم‌زمان «یک ضربه‌ی جدلی به کلامِ فردِ دیگر وارد می‌آید» (ص ۱۹۵). گوینده انتظار دارد که شنونده پاسخی ستیزه‌جویانه به او بدهد. به نظر می‌رسد که او خود را کنار می‌کشد یا مضطربانه، به دیدگاه خصمانه‌ی دیگری، نگاهی می‌کند. این نوع از سخن در زبان روزمره، وقتی از کلمات «نیش‌دار» استفاده می‌کنیم یا «مزه می‌پرانیم» یا «کلام انتقادی و مبالغه‌آمیزی نسبت به خودمان» به کار می‌بریم که «پیشاپیش خود را انکار می‌کند»، متداول است (ص ۱۹۶). نمونه‌هایی که باختین در این مورد و نیز در موردِ انواع دیگر دوصدایگی در رمان می‌آورد از «مردِ زیرزمینیِ» داستایفسکی است، که با توسل به مکالمه‌گری، در برابر هرگونه کوششی برای تثبیت و قطعیت‌بخشی به وی، مقاومت می‌کند.

بنیادی‌ترین کاربستِ دوصدایگی کلامی است که روزنه‌ای در خود دارد. در این‌جا، هرگز نمی‌توان گفت که چنین کلامی کلامِ نهایی و پایانی است، چراکه امکان بالقوه‌ی معنایی دیگر را نیز داراست. هنگامی که شخصیتی، مانند مرد زیرزمینی، واجد «روزنه‌ی آگاهی» است، می‌تواند معنای پایانیِ کلمات خود را تغییر دهد.

کلام روزنه‌دار را می‌توان با بررسیِ دقیقِ ساختارِ آن بازشناخت، چراکه «دیگر معناهای بالقوه‌ی آن، یا به عبارتی، گشودگیِ روزنه، کلام را مانند سایه همراهی می‌کند» (ص ۲۳۳). هنگامی که دوصدایگی به این ویژگیِ «قهرمانی» در رمانِ چندآوا نائل می‌آید، به آرمان باختین مبنی بر پایان‌ناپذیریِ زندگیِ و سخن انسانی نزدیک می‌شود. (نک: نقد مکالمه‌ای).

← درونه‌گیری؛ چندآوایگی /مکالمه‌گری؛ چندزبان‌گونگی؛ رمان چندآوا

Phyllis Margaret Paryas

ذات‌باوری (Essentialism)

ذات‌باوری مسئله‌ای است که از زمانِ رواجِ آثارِ متفکران فرانسوی و اروپای قاره‌ای در آمریکا، به یک دغدغه‌ی فمینیستی بدل شده است. ذات‌باوری اصطلاحی است که در موردِ کارهای نظری و هنری خاصی به کار می‌رود که می‌کوشند ویژگیِ «امر زنانه» را کشف کنند. این کندوکاوها معمولاً در چارچوب ادبیات و روان‌کاوی صورت گرفته‌اند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی). این آثار می‌کوشند تا با تأکید بر ارزشِ مثبتِ زیستی، زبانی، یا فلسفیِ ذاتِ زنانه، از تنگنایی که مردسالاری درموردِ تفاوت جنسی ایجاد کرده است بگریزند. گرچه میانِ نوشته‌هایی که تفاوت امر زنانه و مردانه را امری بدیهی می‌انگارند و آن دسته از آثاری که می‌کوشند جنسیت را از جنس متمایز سازند تا به این ترتیب، زنانگی و مردانگی، فارغ از تفاوت مؤنث/مذکر، سیلان کنند، تفاوت‌های جدی و مهمی وجود دارد، اما همه‌ی این‌ها برچسب ذات‌باور می‌خورند. بنا بر این، ذات‌باوری اصطلاحی است که هم به صورت توصیفی به کار می‌رود و هم به صورت تجویزی؛ هم به مجموعه‌ای از آرا و نوشته‌ها اشاره دارد و هم بر داوری در موردِ کامیابی یا ناکامی این نگرش مهم.

در ایالات متحده بیشترِ کوشش‌های نظری در این حوزه با آثار نظریه‌پردازان جریان «فمینیسم نوین فرانسوی» ازجمله لوس ایریگاری، ژولیا کریستوا و هلن سیزو پیوند خورده است و اینان نیز، به‌نوبه‌ی خود، درچارچوب نظریه‌ی روان‌کاویِ فروید و لاکان کار می‌کنند. مونیک ویتیگ نویسنده‌ی همجنس‌گرا را نیز می‌توان به‌نوعی در این مجموعه قرار داد. (نک: نقد فمینیستی). آثار ادبیِ نویسندگانی از قبیلِ آنی لوکْلرک و شانتال شاواف نمونه‌هایی از این نگرش به شمار می‌روند، و این در حالی است که شاید هنوز برجسته‌ترین کار در این زمینه مقاله‌ی «خنده‌ی مدوسا»ی هلن سیزو باشد که هم وسوسه‌کننده است و هم مسئله‌ساز. کانون توجه نویسندگانِ این آثار کندوکاو در سوژه‌گی و جنسیتِ زنانه است؛ کندوکاوی که به‌واسطه‌ی مفهوم لذت، به‌واسطه‌ی استعاره‌پردازی درموردِ «بی‌ثباتی»، «مادر» و «مادری»، با غور در زبانِ بی‌منطق و خصوصاً جنون‌آمیز، و با نوشتن درباره‌ی تن (یا با تن) صورت می‌گیرد. اینان اغلب در کلام‌شان از نقیضه و آیرونی استفاده می‌کنند و به این ترتیب، گفتمان‌های مردسالارانه و قضیبی را به ریشخند می‌گیرند. (نک: گفتمان).

در جریان این مباحثات نوعی دودستگی به وجود آمد: از سویی، فمینیست‌های فرانسوی به صفاتِ ذات‌باور متصف شدند و متکی به «نظریه‌ی مذکر»، و به شدت تاریک‌اندیش انگاشته شدند، و از سوی دیگر، فمینیست‌های آمریکایی نیز خام‌دستانِ تجربه‌گرا، ساده‌انگار و گرفتار در دام گفتمان‌های مردسالار خوانده شدند.

در نتیجه‌ی این صف‌آرایی، آثار آن دسته از فمینیست‌های فرانسوی که گرایش‌های مادی‌ـ باورانه‌ی پررنگ‌تری داشتند، اغلب نادیده انگاشته شد و تفاوت‌های مهمی که میان خودِ متفکرانِ جریانِ «فمینیسمِ نوینِ فرانسوی» وجود داشت نیز با بی‌اعتنایی روبه‌رو شد. همچنین این دودستگی موجب شد تا نکته‌ی مهمی پوشیده و مبهم بماند: نظریه‌های تفاوت و ارزش‌گذاریِ ذاتِ زیستی یا فرهنگیِ «زن» که درمقامِ اهرمی برای ایجاد دگرگونی عمل می‌کردند، بدل به جزءِ بنیادی اندیشه‌ی فمینیستی در موردِ جنسیت در هر دو سوی اقیانوس اطلس شده بود. «مهمانی شام» جودی شیکاگو یا کارهای نانسی چودورو نسخه‌های آمریکاییِ این جریان فکریِ فرانسوی هستند. کتاب فریبندگیِ دختر (۱۹۷۴) نوشته‌ی جین گَلوپ و مقالات شماره‌ی ویژه‌ی نظریه‌های فمینیستی فرانسویِ مجله‌ی نشانه‌ها (شماره‌ی ۱ سال هفتم، ۱۹۸۱) طرحی از موضوعات مطرح پیرامون ذات‌باوری به دست می‌دهند.

مسائل مربوط به ماهیت تفاوت جنسی و برابری زنان گستره‌ی وسیعی دارد و حوزه‌های متنوعی ازقبیلِ ادبیات، روان‌کاوی و فلسفه تا مطالعات حقوقی را دربر می‌گیرد. وقتی زنان قوانین پیشرفته‌تری را درموردِ مرخصیِ پس از زایمان طلب می‌کنند، استدلال‌های آنان بر کدام پایه استوار است: برابریِ زنان و مردان؟ ارزش ویژه‌ی تفاوتِ زنانه؟ یا چارچوبی یکسره متفاوت؟ وقتی این متونِ وارداتی و این مجادلات بر سرِ ذات‌باوری، بینِ مؤنث بودن و امر زنانه تفاوت قائل می‌شوند، فضای بحث درموردِ مسئله‌ی جنسیت تغییر می‌کند. آیا سوژه‌گیِ خاصِ زنانه وجود دارد؟ آیا می‌توان تنِ مردان و زنان را ازگفتمان‌های مردانگی و زنانگی جدا کرد؟ در کتاب مردان در فمینیسم (۱۹۸۷)، به بررسیِ پرسش‌هایی از این دست پیرامون تفاوت جنسی پرداخته شده است؛ و جالب‌تر این که مسئله ازطریق طرحِ پرسش‌هایی پیرامون مسائل نژادی، طبقاتی، قومی، و تفاوت «میان» زنان مطرح شده است. و همین جا است که باید منتظر استمرار این جدل بحث‌انگیز باشیم.

← **نقد فمینیستی**

Wendy Waring

راوی (Narrator)

در متن روایی، راوی «صدایی» است که سخن می‌گوید، مسئولیت کنشِ روایت بر دوش اوست و داستان را به‌عنوانِ «امری واقعی» تعریف می‌کند. در روایتِ ناداستانی، راوی خودِ گوینده‌ای است که درواقع، گفتمانِ روایی را تولید می‌کند. در داستان، این دو عنصرِ موقعیتِ ارتباط منطقاً از هم جدا هستند. فرستنده‌ی بالفعل ــ یا نویسنده ــ در جهان واقعی حضور دارد و داستانی را برای عضو دیگری از جهان واقعی، یعنی به خواننده، تعریف می‌کند. اما راوی بخشی از دنیای متن است و روایتی را به بخش دیگری از دنیای متن که به روایت‌گیر موسوم است، انتقال می‌دهد. این جفت‌های ارتباطی که از مؤلف / خواننده و راوی /روایت‌گیر شکل گرفته‌اند در نظام‌های مجزای واقعیت جای گرفته‌اند، اما قراردادِ پذیرفته‌شده‌ای هست که این نظام‌ها را به یکدیگر ارتباط می‌دهد: نویسنده چنان حرف می‌زند که گویی راوی است و خواننده چنان پیام را دریافت می‌کند که گویی روایت‌گیر است. (نک: ارتباط، نظریه‌ی؛ روایت‌شناسی).

در هر متن روایی ممکن است چند راویِ متفاوت وجود داشته باشند. صداهای روایيِ

گوناگون یا در یک سطح و در کنار هم قرار می‌گیرند، یا این که در یک ساختارِ پایگانی درونه‌گیری می‌شوند. هم‌کناریِ صداها را می‌توان در نوبت‌گیری در مکالمه، یا مبادله‌ی نامه در رمان‌های مراسله‌ای مشاهده کرد. درونه‌گیری هنگامی واقع می‌شود که راویِ اول سخنِ راویِ دوم را نقل کند. درونه‌گیریِ روایی، متن را به صورت مجموعه‌ای از سطوحِ مجزا (که ژرار ژنت آن‌ها را سطوحِ «نقلی» می‌خواند) سازمان می‌دهد. (نک: نقل).

هم راویانِ داستان و هم راویانِ ناداستان را می‌توان بر اساسِ شیوه‌ی درگیر شدنِ آنان در رخ‌دادهای روایت‌شده طبقه‌بندی کرد. راوی ممکن است داستان‌گوی رخ‌دادی باشد که خود شخصاً شاهد آن نبوده است (راویِ «دیگرگویِ» ژنت)، یا گزارش‌گر رخ‌دادی باشد که شاهدِ آن بوده اما درگیرِ آن نبوده، و یا قهرمان دومِ آن بوده است (راویِ «هم‌گوی»)، و یا این که شخصیت اصلی آن باشد (راوی «خودگوی»). همچنین، ژنت تمایزی قائل می‌شود میان راویانِ «درون‌گوی» که بخشی از دنیای روایی هستند، و راویانِ «برون‌گوی» که این دنیا را از بیرون تصویر می‌کنند. منظور ژنت از این اصطلاحِ آخر امحا و غیر شخصی‌سازیِ چیزی است که عموماً «راویِ سوم‌شخص» نامیده می‌شود. راویانِ درون‌گوی شخصیت‌هایی هستند که در یک سطحِ نقلیِ دیگر به راوی تبدیل می‌شوند. در چارچوب داستان هزار و یک شب، شهرزاد شخصیتی روایت‌گر و بنا بر این، راویِ درون‌گویِ آن است، اما در چارچوب داستان‌هایی که وی تعریف می‌کند، او هویت خود را از دست می‌دهد تا به یک راویِ سوم‌شخص غیرِ شخصی و دانای کل بدل شود.

مشخصه‌ی متغیر دیگری که به نمودِ راوی مربوط می‌شود، وضعیت هستی‌شناختیِ اوست. درحالی که همواره فرض بر این است که راویانِ ناداستان انسان‌هایی کاملاً مشخص و فردیت‌یافته هستند ــ خواه سخنِ آن‌ها نشانه‌های آشکاری از هویت‌شان را به همراه داشته باشد، خواه نداشته باشد ــ راویان داستانی با صداهای غیرِ شخصی تفاوت دارند، صداهایی که به دلایل صرفاً منطقی با اعضای دنیای متن یکسان انگاشته می‌شوند و با سایر شخصیت‌ها به لحاظِ وضعیتِ وجودیِ یک شخصیت داستانی اشتراک دارند. راویان فردیت‌یافته نیز، به‌نوبه‌ی خود، به لحاظ میزان اطلاعی که درباره‌ی خودشان می‌دهند، با یکدیگر تفاوت دارند: این اطلاع معمولاً متناسب است با میزان درگیریِ آنان در رخ‌دادهای روایت‌شده. روایت‌شناسان این وجوهِ گوناگون را سنتاً به تقابلی فرومی‌کاهند که در یک سوی آن روایت سوم‌شخص قرار دارد و در سوی دیگرِ آن روایت اول‌شخص. روایت سوم‌شخص هم متضمن درگیر نبودنِ راوی در رخ‌داد است و هم متضمن فردیت‌نیافتگیِ بنیادیِ او. روایت اول‌شخص تمامِ اَشکالِ دیگرِ هویت و فاصله‌ی روایی را در بر می‌گیرد. ملاحظات کاربردشناختی و پدیدارشناختی نیز موید این تقسیم‌بندی کلی است. از جمله تفاوت‌های میان دو نوع راوی، می‌توان موارد زیر را نام برد: (۱) راویان اول‌شخص زندانیِ یک هویت، و وابسته‌ی یک دیدگاهِ ثابت هستند؛ دانشِ آنان محدود به آن چیزی است که می‌تواند در دسترس یک ذهن منفرد قرار گیرد. اما راویان سوم‌شخص دانشی نامحدود دارند، به اذهان دیگران دسترسی دارند و می‌توانند دیدگاه خود را تغییر دهند؛ (۲) در روایت اول‌شخص، خواننده می‌کوشد تا بر پایه‌ی آن‌چه راوی اعلام می‌دارد، چهره‌ی او را ترسیم

کند. اما در روایت سوم‌شخص، این پرسش که چه کسی «سخن می‌گوید» چندان موضوعیت ندارد: راویِ غیرشخصی، پیش از هر چیز، موجودی منطقی، نه روان‌شناختی، است و خواننده معمولاً به سخنِ او به‌عنوانِ کلامِ یک شخصیت نگاه نمی‌کند؛ (۳) راوی سوم‌شخص اقتدارِ روایی مطلق دارد (لوبُمیر دُل‌ژل، فلیکس مارتینزبوناتی)، و گفته‌های او تعیین‌کننده‌ی آن چیزی است که در دنیای روایی واقعیت شمرده می‌شود. اما راوی اول‌شخص ممکن است نامعتبر باشد؛ و ممکن است گفته‌ی او را نویسنده‌ی ضمنی یا راویِ دیگری تصحیح کند؛ (۴) نظرات راویِ اول‌ـ شخص ممکن است در تقابل با پیام نویسنده‌ی ضمنی قرار گیرد، حال آن‌که عدم توافق عمده‌ی میان راوی سوم‌شخص و نویسنده‌ی ضمنی، به صدق واقعیاتی مربوط می‌شود که در متن بر آن‌ها تصریح شده است. شخصیتِ مترسک‌مانندِ راویِ سوم‌شخص برخی از نظریه‌پردازان نظیر هامبورگر، بَنفیلد، کورُدا را برانگیخته است که برای این نوع از روایت نوعی نظریه‌ی بی‌راوی را مطرح کنند: به‌جای آن که یک انسان یا یک سوژه‌ی انسان‌مانند رخدادها را بیان کنند، آن‌ها «خودشان زبان باز می‌کنند».

← روایت‌شناسی؛ روایت‌گیر؛ مؤلف

Marie-Laure Ryan

رمان چندآوا (Polyphonic Novel)

میخاییل باختین در مسائل بوطیقای داستایفسکی (۱۹۲۹) ادعا می‌کند که رمان‌های داستایفسکی چیزی نو و بی‌سابقه را به نمایش می‌گذارند و برای توصیف این ویژگی، اصطلاحِ «رمان چندآوا» را می‌سازد. بعدها، به‌ویژه در مقاله‌ی «گفتمانِ رمان» (۱۹۳۴ـ۱۹۳۵)، او یادآور شد که هنرِ داستایفسکی ناب‌ترین بیانِ گرایشی است که به طورِ تلویحی در ژانر رمان وجود دارد. نقشی که چندزبان‌گونگی برای نظریه‌ی زبان‌شناختی دارد، چندآوایگی و رمان چندآوا برای نظریه‌ی داستان دارند. (نیز نک: چندآوایگی؛ مکالمه‌گری).

به باور باختین، همان‌طور که هیچ گوینده‌ای آزاد نیست که نیّتِ زبانیِ خود را به طورِ لجام‌ـ گسیخته بیان کند، بلکه باید آن را در نسبتِ با سایر گویندگان به زبان آورد، به همین ترتیب، رمان‌نویس هم باید بپذیرد که شخصیت‌ها نیت‌های خاص خودشان را داشته باشند و بتوانند صداهای خود را، بدون آن که جزئی از صدای واحد نویسنده شوند، بیان کنند. (نک: نیت / نیت‌مندی). رمان‌های داستایفسکی متکی به اندیشه‌ها یا استدلال‌های یک شخصیت واحد نیستند، بلکه به رابطه‌ی هر شخصیت با کلامِ شخصیت‌های دیگر وابسته‌اند. رابطه‌ی آن‌ها با یکدیگر رابطه‌ای مبتنی بر مکالمه است؛ درواقع، در قاموس باختین، مکالمه‌گری و چندآوایگی مترادف یکدیگراند. چنان که باختین می‌گوید: «احساس می‌شود که هر یک از اندیشه‌های قهرمانان داستایفسکی ... از همان آغاز «پاسخی» است در چارچوب یک گفتگوی ناتمام. چنین اندیشه‌ای به جانبِ کلیتی فراگیر، تمام‌شده، و تک‌گویانه رانده نمی‌شود. این اندیشه در حد و مرز اندیشه و آگاهیِ فردی دیگر زندگیِ پرتنشی دارد» ([۶۹]، ص ۳۲).

باختین معتقد است که موفقیت داستایفسکی نمایانگرِ نوعی «چرخش کپرنیکی» هم در تاریخِ داستان و هم در فهم ما از خودآگاهی است. به‌جای وحدت داستانیِ سنتی که برپایه‌ی نوعی درون‌مایه‌ی فراگیر بنا شده است (مثلاً نیاز به دوراندیشی و آموختنِ آن در تام جونز)، وحدتِ

موجود در رمان‌های داستایفسکی وحدتی مکالمه‌ای است و مشتمل است بر «هم‌زیستی و تعامل مجموعه‌ی «متنوعی» از روان‌های گوناگون که به‌صورت هنری سازمان‌بندی شده است، و نه مراحلی از یک روانِ واحدِ در حالِ تغییر» (ص ۳۰). داستایفسکی «نه بردگانی خاموش... بلکه انسان‌هایی «آزاد» را می‌آفریند که می‌توانند «دوشادوش» خالق‌شان بایستند، با او چون و چرا کنند و حتی در برابرش سر به شورش بردارند» (ص ۶). هنگامی که باختین «گفتمانِ رمان» را می‌نوشت و در آن رمان را «مجموعه‌ی متنوعی از انواع کلام‌های اجتماعی (و گاه مجموعه‌ی متنوعی از انواع کلام‌های زبانی) و مجموعه‌ی متنوعی از صداهای افراد، که به‌صورتی هنری سازمان‌بندی شده است» (ص ۲۶۲) تعریف کرد، این ویژگی‌های رمان‌های داستایفسکی را عناصر سازنده‌ی خودِ ژانر می‌دانست و در طیف وسیعی از رمان‌های اروپایی نیز آن‌ها را یافته بود.

تأثیر نظریه‌ی گفتمانِ داستانیِ باختین بسیار چشم‌گیر بوده است. پل دو مان می‌نویسد که «می‌توان فهرست بلندبالایی از نظریه‌پردازان معاصر با اندیشه‌های بسیار متفاوت را تهیه کرد که همگی ادعا می‌کنند نظریه‌ی مکالمه‌گریِ باختین برای کار آنان مطلوب یا حتی تعیین‌کننده بوده است» ([۱۰۴۷]، ص ۱۰۴). دُن بیالوستوسکی خاطر نشان می‌کند که «همه‌ی ما، همان‌گونه که رتوریک و دیالکتیک را به کار می‌گیریم، مکالمه‌گری را نیز به کار می‌گیریم، بدون آن که کارمان را به نامِ این فن بشناسیم»؛ وی شمار فراوانی از تحلیل‌های ادبی را نمونه می‌آورد که مدیون مفاهیمِ درهم‌تنیده‌ی مکالمه‌گری و چندآوایگی هستند ([۱۶۹]، ص ۷۹۶). پیتر گِرِت در کتابِ خود با عنوان رمان چندپیرنگیِ دوره‌ی ویکتوریا (۱۹۸۰) که عنوان فرعی آن مطالعاتی در فرمِ مکالمه است، از چارچوب مفهومیِ باختین بهره می‌گیرد تا حضور «تفاوت‌های بنیادی و لاینحل» در رمان‌های دوره‌ی ویکتوریا، و «وجودِ تقابل‌هایی که نمی‌توان به تضادهای ثابت و انتزاعی تقلیل‌شان داد یا تفکری دیالکتیکی درباره‌شان روا داشت» را تحلیل کند ([۵۴۷]، ص ۹). سرانجامِ ادعاهای باختین در مورد رمان‌های داستایفسکی هر چه باشد، اصطلاحات انتقادی‌ای که او برای بررسی رمان‌های داستایفسکی طرح کرد، وارد روندِ کلیِ چندزبان‌گونگی ادبی شده است. (نک: نقد مکالمه‌ای).

← **دوصدایگی /مکالمه‌گری؛ چندآوایگی / مکالمه‌گری؛ چندزبان‌گونگی؛ نقد مکالمه‌ای**

James Diedrick

رمزگان (Code)

رمزگان نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعدِ حاکم بر ترکیب آن‌ها است. (نک: نشانه). رمزگان ممکن است مجموعه‌ی ساده‌ای از عناصر هم‌ارز باشد (مثل رمزگان مورس یا زبان ماشین)، و یا ممکن است ساختار بسیار پیچیده‌ای همراه با قواعدی باشد که صراحتاً تدوین نشده‌اند و عمدتاً به‌صورت ناخودآگاه عمل می‌کنند. مثلاً یک جمله‌ی گفتاری در زبانِ طبیعی به‌کمک مجموعه‌ای از قواعد نحوی، معنایی و آوایی تولید می‌شود که در مجموع یک رمزگان را می‌سازند.

در حوزه‌ی زبان‌شناسی، نخستین بار فردینان دو سوسور در دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶)، اصطلاح رمزگان را تقریباً به معنای زبان (لانگ: نظام زبان) به کار برد و آن را در مقابل

گفتار (پارول: کنش گفتاریِ فردی) قرار داد. (نک: زبان / گفتار). بعدها، رومن یاکوبسن این اصطلاح را از نظریه‌ی ارتباط که در آن، رمزگان صرفاً به انباره‌ای از علائم اشاره داشت، اخذ کرد. (نک: ارتباط، نظریه‌ی). او در مقاله‌ی مشهورش، «خطابه‌ی افتتاحیه: زبان‌شناسی و بوطیقا» (۱۹۵۸) که در کنفرانس ایندیانا درباره‌ی سبک ایراد کرد، یک مدل شش وجهی از ارتباط را ارائه داد. در این مدل، «فرستنده» «پیامی» را از طریق «مجرایی» مادی ـ «تماس» ـ برای «گیرنده» می‌فرستد. پیام مستلزم وجود «بافتی» است که به آن ارجاع کند و برای این که فهمیده شود، باید از «رمزگانی» بهره گیرد که برای طرفین ارتباط کاملاً شناخته شده باشد. تقابل رمزگان / پیام که از این مدل حاصل می‌شود، تقریباً با تقابل سوسوری زبان / گفتار همخوان است.

اما در نشانه‌شناسی، رمزگان مفهومی وسیع‌تر دارد و نه تنها در موردِ ارتباط، بلکه در موردِ هر نظامی که بتوان آن را نظامی دِلالتی خواند، نیز به کار می‌رود. مثلاً رد پای جانوران، نشانه‌های بیماری، الگوهای دی. اِن. اِی. در سلول‌ها، همگی را می‌توان عناصری از یک رمزگان تلقی کرد. حتی در کاربردی گسترده‌تر، این مفهوم می‌تواند نظام‌های فرهنگی را نیز شامل شود. کلود لوی‌استروس در آثار مردم‌شناختیِ خود این نظر را مطرح می‌کند که جنبه‌هایی از زندگی اجتماعی را که مستقیماً به امرِ ارتباط مربوط نمی‌شوند (مثلاً نظام خویشاوندی)، می‌توان با استفاده از مدل‌های زبان‌شناختی فهمید. فعالیت‌های فرهنگیِ انسان همچون آشپزی، سِروِ غذا، و شیوه‌های لباس پوشیدن را می‌توان به‌منزله‌ی رمزگان‌های فرهنگی تجزیه و تحلیل کرد. بسیاری از مطالعاتِ روزِ نشانه‌شناختی به شناسایی و تشریح رمزگان‌های بنیادینِ زندگی روزمره می‌پردازند. آثارِ لوی‌استروس هم جنبشی در حوزه‌ی نشانه‌شناسی ایجاد کردند و هم بر بسط ساختارگرایی تأثیری به‌سزا داشتند: یکی از مهم‌ترین اصول ساختارگرایی این است که هر جنبه از تجربه‌ی انسانی، ضرورتاً، پدیده‌ای رمزپرداخته است.

مفهوم رمزگان در نظریه‌ی ادبی کاربست‌های متعددی دارد. ناقدان ساختارگرا همچون آ. ژ. گره‌ماس و تزوتان تودوروف کوشیدند تا توصیفی از نظام یا «دستوری» که متن را تولید می‌کند، به دست دهند. از دید آن‌ها، متن «گفتارِ زبان» است، زبانی مرکب از قواعدِگشتاری‌ای که متون ادبی را تولید می‌کنند. مایکل ریفاتر، با عطف توجه به شعر، از یک نظریه‌ی رمزگانی بهره گرفت تا قراردادهای زیرساختیِ یک متن را توصیف کند، و در این کار اهمیت خاصی برای بازشناسیِ رمزگان توسط خواننده قائل شد. رولان بارت نشان داد که متن «صورتِ تحقق‌یافته‌ی «یک» رمزگان» نیست، بلکه گذرگاهی است که رمزگان‌های متنوعی از آن عبور می‌کنند. او در اس / زد که خوانشی است از «سارازینِ» بالزاک، پنج رمزگان را مشخص می‌کند (رمزگان‌های هرمنوتیکی، معنایی، نمادین، پروآیروتیک یا کنشی و فرهنگی). توصیف او از رمزگان آن‌قدر مبهم است که نمی‌توان آن را همچون مبنایی عام، برای بررسی سایر متون به کار بست. با وجود این، بررسی او که تلویحاً خواننده، و نه متن، را فرآورده‌ی رمزگان می‌انگارد، نقطه عطف مهمی را در چشم‌انداز ساختارگرایی رقم می‌زند. (نیز نک: نقد خواننده‌محور؛ رمزگان روایی).

← نشانه‌شناسی؛ نشانه؛ ساختارگرایی

Melanie Sexton

رمزگان روایی (Narrative Code)

رمزگانِ روایی مفهومی است که نخستین بار رولان بارت آن را به هنگام خوانشِ دقیقِ داستان کوتاهِ «سارازینِ» بالزاک در اس / زد (۱۹۷۰) مطرح کرد. این رمزگان به طورِ استقرایی و از رهگذرِ برشمردن و توصیف اعضای این طبقه تعریف می‌شود. بارت مجموعه‌ای از پنج رمزگان روایی را فهرست می‌کند:

۱) رمزگان «پروآیروتیک» یا رمزگان کنشی، که کنش‌های شخصیت‌ها را به صورت پی‌رفت‌های روایی سازمان می‌دهد، و برای هر پی‌رفت اصطلاح عامی در نظر می‌گیرد که کارکرد راهبردیِ آن را نشان می‌دهد. نمونه‌هایی که بارت برای مقوله‌های عام ذکر می‌کند عبارت‌اند از قتل، قرار ملاقات، پیاده‌روی.

۲) رمزگان «هرمنوتیکی» یا رمزگان معمایی، که واحدهای معنایی‌ای را گرد می‌آورد که به‌نحوی برای طرح و حل یک مسئله مناسب هستند: بازشناسیِ معما، پراکندنِ سرِ نخ‌ها، به تأخیر انداختنِ پاسخ، ارائه‌ی راهنمایی‌های دروغین، آشکار کردن حقیقت.

۳) رمزگان «معنایی» یا رمزگان مربوط به دلالت‌هایِ ضمنی، که مشتمل است بر گزینش برخی از مشخصه‌های معنایی که واحدهای متنیِ با اندازه‌های متغیر، دلالتی ضمنی بر آن‌ها دارند (یعنی به طورِ تلویحی به آن‌ها اشاره شده است و نه به طورِ تصریحی). مشخصه‌های معناییِ تکرارشونده در چارچوب پیکره‌های موضوعی‌ای دسته‌بندی می‌شوند که از نظم خطیِ گفتمانِ روایی فراتر می‌روند. برای نمونه، در «سارازین»، میهمانی در یک هتل خصوصی در حومه‌ی سنت اونوره، دلالت ضمنی بر مکنت صاحب‌مجلس دارد و با سایر قطعه‌ها که همین مشخصه را القامی‌کنند، پیوند دارد. رمزگان معنایی همچنین مشخصه‌های گوناگونی را که با اسامی خاص ارتباط دارند گردآوری می‌کند و به این ترتیب، شکل‌گیریِ شخصیت را ممکن می‌کند. (نک: معنابُن).

۴) رمزگان «نمادین»، که موجودات و رخ‌دادهای خاص را به مفاهیم مجرد و عام پیوند می‌دهد. بارت سازمان‌بندیِ مدلول‌ها در قالب مجازهای بیانی و الگوهای فضایی، نظیر آنتی‌تز و تقارن مقلوب را در چارچوب رمزگان نمادین می‌فهمد. مثلاً در «سارازین»، کاستراتو زامبی‌نلا مفاهیم مقلوب اَبَرزنانگی و فرومردانگی را بازنمایی می‌کند. (نک: دال / مدلول / دلالت).

۵) رمزگان «ارجاعی» یا فرهنگی، که هنگامی به‌کارگرفته می‌شود که متن برای شکل دادن به معنا، خواننده را به استفاده از دانشِ خود از جهانِ واقعی فرامی‌خواند. به نظر بارت، این دانش که بنا به پیش‌فرضِ متنِ رئالیستی، طبیعی است و فوراً از تجربه مشتق می‌شود، تصویرِ رمزپرداخته‌ای است که از منابع متنی مشتق می‌شود. برای نمونه، در «سارازین» اشاره‌ای تلویحی به صدای حکمت عامیانه می‌شود که بنا بر آن، هر کس درباره‌ی بعضی از آدم‌ها چیزهایی می‌داند: زنان، ایتالیایی‌ها، هنرمندان.

این فهرست رمزگان‌های روایی به مسائل نظریِ چندینی دامن می‌زند:

۱) آیا این فهرست جامع است؟ چنان که بارت می‌گوید، هر یک از «خوانه‌ها» (واحدهای خوانش) نمایانگر یکی از رمزگان‌هاست و برای توصیفِ خلقِ معنای روایی به هیچ رمزگان دیگری نیازی نیست. برخی از مفسرانِ آموزه‌های ساختارگرایی، مانند جاناتان کالر و رابرت

اسکولز، گاه این ادعا را به چالش کشیده‌اند، اما هیچ‌گاه کوشش جدی‌ای برای اصلاح این نظام صورت نگرفته است. (نک: ساختارگرایی).

۲) آیا رمزگان‌ها را متن می‌آفریند و خواننده آن‌ها را می‌گشاید، یا این که تسلط بر آن‌ها پیش‌نیازِ فهمِ روایت است؟ پاسخ در موردِ هر مقوله متفاوت است: فهم رمزگان پروآیروتیک مستلزم آشنایی با نوشته‌های استانده و مدل‌های تفسیرِ فعالیتِ انسانی است؛ رمزگان فرهنگی بر متن مقدم است ولی به‌وسیله‌ی آن دگرگون می‌شود؛ رمزگان نمادین بر پایه‌ی تداعی‌های قراردادی ساخته می‌شود (سفید = پاکی)، اما متن نظامِ هم‌ارزی‌های نمادینِ خود را پیشنهاد می‌کند.

۳) آیا این پنج جنبه‌ی ارتباطِ متنی واقعاً رمزگان هستند؟ و آیا روایی هستند؟ هر رمزگان مجموعه‌ای از قواعدی است که آگاهی از آن‌ها برخی از رفتارها را قاعده‌مند می‌کند. یک رمزگان روایی واقعی باید تولید معنای روایی را قاعده‌مند سازد. از این حیث، این رمزگان باید هم با رمزگانی که چونان رسانه عمل می‌کند (معمولاً رمزگان زبانی) تفاوت داشته باشد و هم با رمزگان‌های فرهنگی‌ای که در متن از آن‌ها سخن می‌رود (مثلاً رمزگان راهنمایی و رانندگی در جمله‌ی «او از چراغ قرمز رد شد»). هیچ‌یک از پنج مقوله‌ی پیشنهادیِ بارت نمی‌تواند با مجموعه‌ی معینی از قواعد سازنده‌ی معنای روایی مرتبط شود. این‌ها به‌لحاظِ صوری رمزگان نیستند، بلکه انواعِ پایه‌ی فعالیت‌های معنایی هستند: شناساییِ شیوه‌های رفتاری مرجع‌های انسانی و تبیینِ ایما و اشاره‌های آن‌ها به صورتِ کنش‌های معنادار (رمزگان پروآیروتیک)، تجزیه‌ی بازنمودهای پیچیده به مؤلفه‌های معناییِ ساده (رمزگان معنایی)، گردآوریِ تمامیِ مشخصه‌های مراجعِ متنی و ساختنِ تصویرِ ذهنیِ آن‌ها (رمزگان معنایی، تفسیر ثانوی)، پی‌ریزیِ شبکه‌ای از روابط میان مدلول‌ها و پیوند زدن این شبکه‌ها با درون‌مایه‌های عام (رمزگان نمادین)، بهره‌گیریِ شخص از دانشی که از جهانِ واقعی دارد برای پر کردنِ خلاءِ اطلاعاتیِ متن (رمزگان ارجاعی)، ارزیابیِ سهمِ اطلاعاتِ موجود در متن برای حل معمّا (رمزگان هرمنوتیکی). به نظر می‌رسد که برخی از این فعالیت‌ها از جمله جهانی‌های پردازشِ کلام هستند (رمزگان‌های ارجاعی و معنایی)، برخی از آن‌ها جدا از روایت‌مندی، در متون ادبی مرجح شمرده می‌شوند (رمزگان نمادین)، برخی پیشاپیش وجود یک پیام روایی را فرض می‌گیرند (رمزگان پروآیروتیک)، و برخی دیگر می‌توانند با ژانرهای رواییِ خاص پیوند یابند (فرادستیِ رمزگان هرمنوتیکی در رمان‌های پلیسی). اگر این پنج رمزگان به‌عنوانِ جنبه‌هایی از فعالیت شناختیِ درگیر در پردازشِ متن تفسیر شوند، هیچ دلیلی وجود ندارد که نظام را جامع یا اجزاءِ آن را قطعی تلقی کنیم. (نیز نک: درون‌مایه).

← رمزگان؛ روایت‌شناسی

Marie-Laure Ryan

روان‌کاوی، نظریه‌های

(Psychoanalysis, Theories of)

روان‌کاوی علمی تفسیری و بالینی است که زیگموند فروید (۱۸۸۶-۱۹۳۹) پایه‌گذار آن بوده است. روان‌کاوی نظریه‌ای تکوینی درباره‌ی تحولِ ذهنِ بشر به‌مثابه‌ی «دستگاه روانی» عرضه می‌کند. مفهوم ذهن ناخودآگاه در نظریه‌ی فروید نقشی محوری دارد و در بسترِ آن، تن و تاریخ جنسیِ سوژه‌ی انسانی در همه‌ی تولیداتِ ذهنِ

خودآگاه امتداد می‌یابد. از نظر فروید، مفهوم جنسیت صرفاً میلی زیستی یا جنسی نیست، جنسیت هم‌تافتِ میلِ جسمی و ذهنی است که خود را از نخستین روزهای کودکی تا دوران بزرگ‌سالی نشان می‌دهد («گفتارهای نوین مقدماتی در روان‌کاوی»، ۱۹۳۳). نظریه‌پردازان معاصر از جمله ژاک لاکان، نورمن هالند و هَرولد بلوم از آراءِ فروید در نظریات خود پیرامون زبان، خوانش و تأثیر ادبی بهره برده‌اند.

سرچشمه‌های بالینی روان‌کاوی

تجربیات فروید در مورد خواب مصنوعی در دورانی که با ژان مارتَن شارکو کار می‌کرد (دهه‌ی ۱۸۸۰)، او را به سوی این کشف سوق داد که ذهن ناخودآگاه، در کنش‌ها، واژه‌ها و تصاویر ذهنی متجلی می‌شود، و این‌ها اموری هستند که به‌واسطه‌ی فرآیند واپس‌رانی، معنایشان در دانش خودآگاه سد شده است. واپس‌رانی فرآیندِ سانسورِ روانی است که چیزی را از دسترس خودآگاه دور می‌سازد («واپس‌رانی»، ۱۹۱۵). فروید در دوره‌ی اولیه‌ی کارِ خود با بیماران هیستریایی، این نظریه را ارائه داد که محتواهای ذهنِ ناخودآگاه، درنهایت، از تنِ جنسی‌شده ناشی می‌شوند و انرژی‌ای پویا آن‌ها را هدایت می‌کند که می‌کوشد آن‌ها را به عرصه‌ی خودآگاه ببرد (مطالعاتی درباره هیستری، با همکاری یوزف بروئر، ۱۸۹۳ـ۱۸۹۵). اما نیروی واپس‌رانی اقتضا می‌کند که هرگونه آزادسازی ماده‌ی ناخودآگاه در جامه‌ای مبدل صورت گیرد. بنابراین، ناخودآگاه در نشانگانِ جسمی رؤیاها، لطیفه‌ها، کنش‌پریشی‌ها («لغزش‌های زبانیِ» فروید) و حرکاتِ تصادفی‌ای که در زندگی روزمره مستور هستند، بروز می‌کند (روان‌شناسی زندگی روزمره، ۱۹۰۴). به‌همین‌قیاس، فروید با تأکید می‌گوید که هنرمند به‌اعتبار گشودگی‌اش نسبت به قدرتِ خیال‌پردازی در فرآیندِ خلقِ اثرِ هنری، همواره رابطه‌ای ممتاز با ناخودآگاه دارد.

روان‌کاوی گرچه، در اصل، روشی درمانی بود، اما نظریه‌ی روان‌شناختی‌ای که در بسترِ کشفیاتِ بالینیِ فروید شکل گرفت و رشد کرد، عمیقاً وام‌دار بینش‌هایی بودِ که او از مطالعه‌ی ادبیات و فرهنگ کسب کرده بود. سرآمدِ همه‌ی این‌ها کشف «عقده‌ی ادیپ» است، که فروید نامِ آن را از تراژدیِ ادیپ شهریارِ سوفوکل برگرفته است (سه مقاله در باره‌ی نظریه‌ی جنسیت، ۱۹۰۵). فروید در طی کار خود، برای اثبات یافته‌های بالینیِ خود به ادبیات روی آورد. گرچه بسیاری از فرزندانِ فکریِ فروید به جایگاهِ تولیدِ خلاقانه در روش و تحقیق روان‌کاوانه بی‌اعتنا بودند، اما نظریه‌پردازانِ کنونی بار دیگر به بررسیِ رابطه‌ی میان روان‌کاوی و نقد فرهنگی روی آورده‌اند.

فراروان‌شناسی

نظریه‌ی فروید درباره‌ی ذهن، درواقع، پاسخی است به ادعاهای متافیزیک. فروید برای این کار به نوعی فراروان‌شناسی متوسل می‌شود و به این ترتیب، به ورای آگاهی راه پیدا می‌کند. فراروان‌شناسی بسیاری از پایه‌های فلسفی و اسطوره‌ای را فرافکنیِ ویژگی‌های ناخودآگاه بر واقعیتِ بیرونی می‌انگارد. فروید در جریانِ کارِ خود، سه انگاره‌ی عمده را در موردِ دستگاه روانی ترسیم می‌کند: «انگاره‌ی پویا»، «انگاره‌ی اقتصادی» و «انگاره‌ی جای‌شناختی».

«انگاره‌ی پویا» توصیفی است از تضادِ درونِ

ذهن؛ تضاد میان رانه‌های ناخودآگاه که می‌کوشند رها شوند، و نیروهای قدرت‌مندِ واپس‌رانی که می‌کوشند تا از بروزِ امیالِ ناخودآگاه جلوگیری کنند. از این نبرد مشتقاتِ ماده‌ی واپس‌رانده بیرون می‌آیند که هر دو نیرو را ارضا می‌کنند: همین «ساخت‌های مصالحه‌ای» ــ خوشه‌های تصاویر ذهنی، کنش‌ها، واژگان ــ هستند که همچون نشانگان بروز می‌کنند.

«انگاره‌ی اقتصادی»، بررسیِ توزیع یا گردشِ انرژی یا انگیختگیِ روانی است؛ این انرژی یا انگیختگی به گروه معینی از افکار، اشیا، اعضای بدن و... مربوط است. فروید این مفهوم را «نیروگذاری روانی» می‌نامد؛ این مفهوم پیش‌انگاشت‌های علمیِ آموزش‌های وی در زمینه‌ی روان‌شناسیِ عصب‌شناختیِ آن دوران را در بر می‌گیرد و درعین حال، از یافته‌های بالینیِ او خصوصاً در مورد حمله‌های هیستریایی ناشی می‌شود. در درونِ سوژه‌ی انسانی میزانِ معین و قابل اندازه‌گیری‌ای از انرژی غریزی وجود دارد که برای حفظ تعادل روانی باید به أشکالِ گوناگون میان اشیا، تن و محتوای ذهنی توزیع شود. انگاره‌ی اقتصادی به مفاهیمِ مهمِ فرویدی یعنی «به‌هم‌فشردگی» و «جابه‌جایی» منتهی می‌شود، که هر دو کارکردهای ناخودآگاه هستند که به‌واسطه‌ی آن‌ها، افکار از عواطف جدا می‌شوند. در فرآیندِ جابه‌جایی، شورِ عاطفه که زمانی با فکر یا تصویرِ معینی پیوند داشته، از آن جدا می‌شود و به سوی افکار یا تصاویر دیگری گذر می‌کند؛ افکار یا تصاویری که فقط تداعی‌کننده‌ی فکر اصلی هستند. از سوی دیگر، فرآیند به‌هم‌فشردگی زمانی رخ می‌دهد که یک فکر قرار است خوشه‌ای از عواطفِ به‌هم‌پیوسته را تصویر کند. این دو ساز و کار به بهترین وجهی در کتاب تفسیر رؤیا (۱۹۰۰) توضیح داده شده‌اند.

«نظریه‌ی جای‌شناختی» دستگاه روانی را بر اساسِ یک استعاره‌ی مکانی، به خرده‌نظام‌های گوناگونی تقسیم می‌کند. فروید در جریان کار خود، دو نوع جای‌شناسیِ متفاوت را ابداع می‌کند. اولی ذهن را به سه نظام تقسیم می‌کند: «خودآگاه»، «پیش‌آگاه» و «ناخودآگاه». خودآگاه قلمروِ ادراکات و دریافتِ حسیِ جهانِ بیرون است؛ پیش‌آگاه قلمرویی است که خودآگاه می‌تواند آن را فرابخواند و معمولاً به حافظه و آن بخش‌هایی که از طریقِ زبان می‌توان به آن‌ها دسترسی پیدا کرد، مربوط می‌شود؛ ناخودآگاه قلمرو امور سانسور شده است، چیزهایی که ورودشان به دانشِ پیش‌آگاه و خودآگاه ممنوع شده است. جای‌شناسی دوم که «انگاره‌ی ساختاری» نیز نامیده می‌شود و فروید آن را در کتاب من و نهاد (۱۹۲۳) مطرح کرد، ذهن را به سه بخش تقسیم می‌کند: «نهاد» (مرکز رانه‌های غریزی)، «من» (بخشی که یکی‌انگاری و رابطه‌یِ سوژه با جهانِ بیرون را بازمی‌نمایاند) و «ابَرمن» (که احکامِ پدر-مادرانه و اجتماعی یا وجدان را بازمی‌نمایاند).

جنسیت روانی

مفهوم فرویدیِ جنسیتِ روانی بر فهم فروید از «لیبیدو» استوار است. لیبدو یا انرژیِ جنسیِ آزاد هم کنشِ انسان را هدایت می‌کند و هم رشدِ او را. اما تصور او از جنسیت باید چنان فهمیده شود که تمام تجربیات انسانی را در برگیرد؛ تجربیاتی که رانه‌ای آن‌ها را هدایت می‌کند که هدفش ارضای نیازهای تنانه و ذهنی است، و این «اصل لذت» است. فرضیه‌ی فروید در موردِ جنسیت کودکانه بر مفهوم سازمان‌یابی کودک

انسان در نواحی شهوت‌زا مبتنی است، نواحی‌ای که به‌تفاریق، در مراحلِ گوناگونِ رشدِ کودک تأثیرگذارند. فروید معتقد است که روند این سازمان‌یابی، سه مرحله‌ی اصلی دارد: مرحله‌ی «دهانی» که در آن نوزاد بیشترین لذت را از طریق مکیدن و گاز زدن کسب می‌کند، مرحله‌ی «مقعدی» که در آن مقعد و فرآورده‌های آن ذهن کودک را به خود مشغول می‌کند، و مرحله‌ی «قضیبی» که در آن، اولویتِ اندامِ تناسلی کودک را به سوی عقده‌ی اودیپ می‌راند. تقابل دو جنس از طریق بازنمودهای مواضع قضیبی و اخته‌شده تجربه می‌شود («برخی پی‌آمدهای روانیِ تمایزهای کالبدشناختی میان دو جنس»، ۱۹۲۳). سویه‌ی مثبت عقده‌ی اودیپ در ساده‌ترین شکلِ آن، موجب می‌شود که کودک نسبت به والدِ جنسِ مخالفِ خود احساس تمایل کند، و در پی آن، به رقابت با والدِ جنسِ موافقِ خود برخیزد. در سویه‌ی منفیِ این عقده، کودک والدِ جنسِ موافق را دوست دارد و والدِ جنسِ مخالف را رقیب خود می‌داند. کشف فروید در موردِ دوگانگیِ جنسیِ انسان امکان بروز هر دو سویه‌ی عقده‌ی اودیپ را در روند رشد کودک میسر می‌کند و آن را عامل تعیین‌کننده‌ی مهمی در شکل‌گیری شخصیت و جهت‌گیری جنسی می‌داند.

فرآیند روان‌کاوانه

روند حرکت کودک در دور شدن از بهره‌گیریِ خودشیفتگانه‌ی محض از تن خود و رفتن به سوی خوشه‌ی خانواده، بحرانِ اصلیِ روندِ رشدِ انسان است؛ این روند تنها تا اندازه‌ای متحقق می‌شود و محورِ تعارضاتِ عصبی باقی می‌ماند. در فرآیند روان‌کاوی، تعارض ادیپی به‌واسطه‌ی «انتقال» بار دیگر زنده می‌شود؛ در این‌جا، تجزیه و تحلیلِ روان‌کاوانه به‌برکتِ جایگاهِ روان‌کاو در مقامِ جانشینِ والدین، به فرصتی برای اصلاح و بازکاویِ بحرانِ اصلی تبدیل می‌شود، که البته این بار با بینشی بالینی همراه است. روان‌کاوی در حکمِ یک شیوه‌ی درمانی، از طریق برجسته‌سازی برخی ویژگی‌های «تداعی آزاد» در بیمار (تکرارِ بدونِ سانسورِ بیمار از هر آن‌چه در ذهن دارد) عمل می‌کند. به نظر روان‌کاو، این ویژگی‌ها به معنای تجلیِ ناخودآگاه در خیال‌پردازی‌ها، تداعی‌های خودانگیخته و رؤیاهاست. خلاصه این که، تجربه‌ی روان‌کاوی به فرآیند آشکارسازیِ فزاینده‌ی سوژه‌ی مورد بررسی بدل می‌شود. فروید واکنشِ ناخودآگاهِ روان‌کاو نسبت به مطالبِ بیمار را «انتقال متقابل» می‌نامد.

صورتِ کلاسیکِ نقدِ ادبیِ روان‌کاوانه

از آن‌جا که دل‌مشغولی اصلی فروید روان و فرآورده‌های آن است، او منشأ هنر را در رؤیا می‌جوید؛ او عموماً رؤیا را «شاه‌راهی» به سوی ناخودآگاه می‌انگارد. آشکال اولیه‌ی کاربست روان‌کاوی در موردِ هنر و ادبیات، گرایشی زندگی‌نامه‌ای داشتند: متن و خالق آن نقش تحلیل‌شونده را داشتند و ناقد نقش روان‌کاو را. اما درواقع، این تقلیل‌گری که شاخص نقد فرویدی بود، هرگز تحقیقاتِ فروید درباره‌ی خلاقیت را محدود نکرد. نوشته‌های او در زمینه‌ی هنر از این قرارند: «نویسندگان خلاق و خیال‌پردازی» (۱۹۰۸)، لطیفه‌ها و رابطه‌شان با ناخودآگاه (۱۹۰۵)، توهمات و رؤیاها در «گرادایوا»ی ینسن (۱۹۰۷)، «لئوناردو داوینچی و خاطره‌ای از دوران کودکی‌اش» (۱۹۱۰). در این نوشته‌ها فروید تجزیه و تحلیلِ خود را به راهبردهایی

بسط می‌دهد که به موجب آن‌ها هنرمند (مانند رؤیابین) «ساخت‌های مصالحه‌ای» را می‌آفریند؛ ساخت‌هایی که به‌واسطه‌ی آن‌ها، یک آرزوی ناپذیرفتنی از طریق ایجاد یک شکلِ پذیرفته، نه تنها به عرصه‌ی خودآگاه پا می‌گذارد، بلکه به یک اثرِ هنریِ لذت‌بخش نیز تبدیل می‌شود. او درگیریِ خوانندگان با تمهیدات آفریننده را از طریق تجزیه و تحلیلِ تأثیرِ اثر بر مخاطب بررسی می‌کند. اگر چه ناقدان روان‌کاوِ متأخر هم‌چون لیونل تریلینگ و نورمن هالند به بررسی مسائل مربوط به راهبردهای هنری و اثرات آن‌ها پرداختند، اما تقریباً همه‌ی ناقدان فرویدیِ نسل اول صرفاً روان‌کاویِ خالقِ اثر را مد نظر قرار دارند.

نخستین نویسندگان مجله‌ی ایماگو (۱۹۱۲-۱۹۳۷) که به بررسی مسائل مربوط به روان‌کاویِ کاربردی می‌پرداخت، می‌کوشیدند تا در عرصه‌ی فرهنگ شواهدی برای توضیح یافته‌های تازه‌ی روان‌کاوی بیابند. نمونه‌ی کلاسیکِ نگرشِ روان‌کاوانه به زندگی‌نامه‌ی هنرمند کتابِ ادگار پو: یک بررسی روان‌کاوانه (۱۹۳۳) اثر ماری بناپارت است. نخستین ناقدان فرویدی که به روش‌های به‌کاررفته در تفسیر رؤیا متکی بودند، اثر هنری را آشکارسازنده‌ی الگویی از آشکال ناخودآگاه-ایماگوها (انگاره‌های آرمانی) - می‌انگاشتند که خاطرات و نقاب‌های پدر-مادرانه را بازمی‌نمایاند. محتوای ظاهری یا روییِ اثر هنری نیز مانند رؤیا، معنایی پنهان در خود دارد که با تفسیر می‌توان آن را رمزگشایی کرد. نماد-پردازیِ هنری، همانند رؤیا، محتوای ناخودآگاه را از طریق رابطه‌ی نسبتاً هماهنگ میان نماد و «معنای» ناخودآگاه نشان می‌دهد. نظریه‌ی والایش نیز یکی از اجزاءِ اصلیِ روان‌کاویِ کاربردیِ کلاسیک است که بر اساسِ آن، یک غریزه‌ی جنسیِ اولیه به صورتِ کنشی خنثاشده درمی‌آید تا به فرآورده‌ای خلاق و از نظر اجتماعی ارزش‌مند بدل شود. این موضوع از نظر فروید، مهم‌ترین سازوکار روان است (تمدن و عواملِ ناخشنودی آن، ۱۹۳۰).

نقد کهن‌الگویی

نظریه‌ی فروید درباره‌ی معناهای نمادین بر روی فرد و بافت فرهنگی‌اش متمرکز بود، اما همکارِ وی، کارل گوستاو یونگ، از این رویکرد دوری جست و نظریه‌ی «نمادهای جهانی» را پروراند. از نظر یونگ، ناخودآگاهِ فرد از طریق «ناخودآگاهِ جمعی» در تصویرها و خیال‌پردازی‌های خود سهیم می‌شود و این ناخودآگاهِ جمعی از همه‌ی دوره‌ها و فرهنگ‌ها بر می‌گذرد تا کلاً میراثِ نوعِ انسان را دربرگیرد. تصاویر ازلیِ معینی از اینِ ناخودآگاهِ جمعی به روانِ فرد صادر می‌شوند، که یونگ آن‌ها را «کهن‌الگو» می‌نامد، زیرا این تصاویر همواره و در سراسر جهان در افسانه‌ها و اسطوره‌ها وجود دارند (دو مقاله پیرامون روان‌شناسی تحلیلی، ۱۹۷۲؛ انسان و سمبول‌هایش، ۱۹۶۴). یونگ نظرِ فروید درباره‌ی یکی‌انگاری هنر و روان‌رنجوری را بر نمی‌تابد و چنین می‌اندیشد که در فرآیند هنری، انرژیِ خلاق سیری مستقل را در آگاهی فرد دنبال می‌کند، اما نهایتاً از ناخودآگاهِ جمعی سرچشمه می‌گیرد. (نک: نقد کهن‌الگویی). این فرآیند، هنرمند واقعی را به ابزاری در دستِ یک زبان جهانی بدل می‌کند. یکی از چهره‌های برجسته‌ی نقدِ یونگیِ مود بادکین است؛ او در کتاب طرح‌های کهن‌الگویی در شعر (۱۹۳۴)، بر واقعیتِ ذهنیِ تجربه‌ی جمعیِ انسان تأکید می‌کند؛ واقعیتی که

نویسنده آن را بیان می‌کند و خواننده به آن واکنش نشان می‌دهد. بادکین الگوهای تکرارشونده‌ی عاطفی و آشکالِ روانی را طرح‌های کهن‌الگوییِ هنر در تمامی اعصار می‌شناسد. او می‌کوشد تا آثار هنری را برپایه‌ی نظامی جهانی از ساختار-های اسطوره‌ای طبقه‌بندی کند؛ ساختارهایی که خود از سرشتی عام نشأت می‌گیرند. هنرمند کارگزار و منشاءِ بیانِ چنین سرشتی است. (نیز نک: اسطوره).

روان‌شناسیِ من

نظریه‌ی سنخ‌شناسیِ فروید در موردِ روان، «من» را نیرویی برآمده از نهاد فرض می‌کند؛ نیرویی که مسئول ارزیابی واقعیت بیرونی و تشخیصِ راهِ مناسبِ آزادسازیِ رانه‌های پرخاش‌گر و لیبیدوییِ نهاد است. پیروان فروید، خصوصاً هایتس هارتمن، ارنست کریس، دخترش آنا فروید، و روان‌کاوِ آمریکایی، اریک اریکسون، وجودِ یک «منِ خودمختار» را مفروض انگاشته‌اند، که از تعارضات نهاد برنیامده و مقید به آن نیز نیست. روان‌شناسیِ «من» با بهره‌گیری از دومین ساختارِ جای‌شناختی فروید در موردِ روان، تأکید می‌کند که کارکردهای خاصِ «من»، هم‌چون فعالیت‌های ذهنی و خلاق که در طرح‌واره‌ی فروید به‌واسطه‌ی والایش لیبیدو عمل می‌کردند، نیروی خود را از انرژی خنثاشده‌ی «من» می‌گیرند.

کتاب مهم کریس، کاوش‌های روان‌کاوی در هنر (۱۹۵۲)، این فرض را مطرح می‌کند که در تولیدِ خلاق، «من» سرور است، و اَعمالِ خودآگاه و شیوه‌های پیش‌آگاهِ هنرمند ناخودآگاه را مهار می‌کنند. نقش مهمی که روان‌شناسیِ «من» در حوزه‌ی نقد ادبی ایفا می‌کند، ریشه در این نکته دارد که این رویکرد هنرمند را در موضع کنترل فرآورده‌ی خود قرار می‌دهد. مقاله‌ی «واپس‌روی در خدمت من» این عقیده‌ی روان‌شناسانِ «من» را توضیح می‌دهد که پیچیدگی‌ها و ابهام‌هایی که در اثر هنری وجود دارند، کاملاً زیر سلطه‌ی «منِ» هنرمند هستند. در میان ناقدان ادبیِ برجسته‌ای که با تلفیقِ بینش‌های روان‌شناسیِ «من» و نقد نو کمک کردند تا این رویکرد وارد جریانِ غالبِ نقدِ ادبی بشود می‌توان به ویلیام امپسون با کتاب هفت گونه‌ی ابهام (۱۹۳۰) و لیونل تریلینگ با مقالات «هنر و روان‌رنجوری» (۱۹۴۵) و «فروید و ادبیات» (۱۹۴۷) اشاره کرد. تأکید بر من-سروری و خلقِ آشکالِ به‌لحاظ اجتماعی پذیرفته، کانون توجه را از آسیب‌شناسیِ هنرمند به ویژگی‌های صوریِ خودِ اثرِ خلاق معطوف می‌کند.

روان‌شناسیِ «من» به موضوع پویایی واکنش خواننده نسبت به اثر هنری نیز توجه زیادی نشان می‌دهد. (نک: نقد خواننده‌محور). سایمون لِسر در کتاب داستان و ناخودآگاه (۱۹۵۷)، توجه خود را به تحلیلِ روان‌شناسانِ من در موردِ خیال‌پردازی‌های کام‌رواکه بین مؤلف و خواننده مشترک هستند، و نیز به ضرورت دگرچهرگیِ خیال‌پردازی در زبان هنری معطوف می‌کند. نورمن هالند در پویه‌ی واکنش ادبی (۱۹۶۸)، می‌کوشد تا تحلیل دقیق و نظام‌مندی از جایگاهی که خواننده به هنگام کاربستِ روان‌شناسیِ من در نقد ادبی پیدا می‌کند، ارائه دهد. هالند نوعی «فرهنگ خیال‌پردازی» را عرضه می‌کند که در آن می‌توان «خیال‌پردازی‌های پایه» را که بین مؤلف و خواننده مشترک هستند، با مراحلِ مختلفِ رشدِ کودک مرتبط ساخت. رمزگشاییِ متن ادبی روشن می‌کند که چگونه دگرچهرگی و انطباق آرزوهای ناخودآگاه با زبانِ اجتماعاً پذیرفته‌شده، آن‌ها را از طریق دگرگشتی خلاق،

در دسترس خواننده قرار می‌دهند. هالند در نظریه‌ی تراکنشیِ خود در زمینه‌ی خوانش، به بررسی همین نکته می‌پردازد (خوانش پنج خواننده، ۱۹۷۵؛ «بازیابیِ نامه‌ی مسروقه»، ۱۹۸۰). با این حساب، متن فقط در کنشِ خواندن معنا پیدا می‌کند. بنابراین، نقد روان‌کاوانه باید رو به سوی خواننده بیاورد و در کنشِ خوانش، بازآفرینیِ خودِ «اصلیِ» خواننده را ببیند.

هَرولد بلوم نیز خواننده را در کانونِ نظریه‌ی خود درباره‌ی متن قرار می‌دهد، اما از نظر بلوم هر خواندنی و هر نوشتنی «انتقالی» است. کتاب بلوم، اضطراب تأثیر: نظریه‌ای در بابِ شعر (۱۹۷۵)، خواننده‌ی متن و مؤلف را در رقابتی دیرینه قرار می‌دهد. (نک: اضطراب تأثیر). خواننده‌ای که بلوم در ذهن خود دارد شاعر / ناقدی است که می‌خواند تا بنویسد و بر اضطرابِ تأثیرِ عظمتِ گذشته فائق آید. طلسمی که پدر بر فرزند می‌بندد، «اضطراب اختگی» و ضرورتِ محوِ پدر را تلقین می‌کند. به این ترتیب، هر خوانشی سرشار از آرمانی‌سازی، رشک و کشمکش است؛ هر خوانشی انتقالی است، زیرا شاعر / ناقد را وسوسه می‌کند تا همان الگوی رقابتی را که، به طورِ تاریخی، الهام‌بخش و مجوزِ پسران برای برگذشتن از پدران‌شان بوده، تکرار کند. پس هر خوانشی نوعی «بدخوانی» است؛ نوعیِ مجازپردازی که بلوم آن را هم به مجازهای رتوریکیِ کلاسیک پیوند می‌زند و هم به «ساز و کار دفاعیِ» روان که آنا فروید در کتاب «من و ساز و کارهای دفاعی» (۱۹۳۶) مطرح کرده است.

نظریه‌ی روابط با ابژه

نظریه‌ی روابط با ابژه پیش از این که به بررسی روابط درون‌روانیِ میان من و نهاد بپردازد، به روابط «خود» با «ابژه‌های» آن توجه دارد. در این بافت، ابژه معنایی تخصصی و بدون بار منفی در روان‌کاوی دارد و همه‌ی افرادی را که انرژی غریزی به سوی آن‌ها هدایت می‌شود، در بر می‌گیرد. بنابراین، نظریه‌ی روابط با ابژه بر تعاملِ میانِ خود و دیگری تأکید می‌کند. (نک: خود / دیگری). سوژه را ابژه‌های آن می‌سازند، درست همان طور که جهانِ مصداقیِ بیرون از سوژه ساخته‌ی خودِ سوژه است. شاید ملانی کلاین و د. و. وینیکات برجسته‌ترین نظریه‌پردازانی باشند که به طورِ خاص بر نقشِ اساسیِ دوگانگیِ مادر-کودک در فرآیندِ رشدِ انسان تأکید کرده‌اند. موردپژوهی‌های اثرگذارِ کلاین در زمینه‌ی روان‌کاویِ کودکان در کتاب عشق، گناه، تاوان و آثار دیگر (۱۹۲۱-۱۹۴۱) (۱۹۷۷) گردآوری شده است. او به زندگیِ فعالِ خیال‌پردازانه‌ای در جریان رشد کودک اشاره می‌کند که سرشار است از انگاره‌های آرمانی در موردِ ابژه‌های خوب و بد، که هم از درون‌فکنیِ خشنودی‌ها و سرخوردگی‌های کودک ناشی شده‌اند و هم از فرافکنیِ غریزه‌های لیبیدویی و پرخاش‌گرش. کودک، جهانِ بیرون و خصوصاً تنِ مادرش را به پاره-ابژه‌هایی تقسیم می‌کند که در محاصره‌ی احساسِ عشق و نفرت نسبت به کلِ آن شخص هستند. کودک در روندِ رشدِ خود، نسبت به مادرش دو حالت به خود می‌گیرد. او از حالت آغازینِ «پارانویایی-اسکیزوئید» که در آن «پستان خوب» و «پستان بد» مشخص‌کننده‌ی ادراکِ گسیخته‌ی اوست، به سوی حالت «افسرده‌خو» می‌رود؛ در این حالت کودک، به تدریج، مادر را به شکل فردی کامل می‌بیند و می‌کوشد از طریق خیال‌پردازی در زمینه‌ی دادن تاوان برای آسیب‌های خیالیِ دوره‌ی

نخست، به معنای جداگانه‌ای از خود دست یابد. وینیکات نیز بر پویاییِ رابطه‌ی مادر ـ کودک تأکید می‌کند؛ نقش عمده‌ی او در اندیشه‌ی روان‌کاوی طرحِ مفهومِ ابژه‌ی انتقالی است. وینیکات در مقاله‌ی «ابژه‌های انتقالی و پدیده‌های انتقالی» (۱۹۵۳)، به ترسیم طرحِ کلیِ دوره‌ی معمولِ انتقالی که کودک تجربه می‌کند، می‌پردازد؛ در این دوره کودک به یک ابژه‌ی مادی (مانند گوشه‌ی پتو) وابسته می‌شود تا بتواند از وابستگی دهانی به مادر جدا شود و یک رابطه‌ی واقعی با اشیا برقرار کند. ناقدان ادبی به «ابژه‌ی انتقالی» اهمیت می‌دهند، زیرا در خلاقیت بزرگ‌سالان فضای توهم را به خود اختصاص می‌دهد. پدیده‌های انتقالی گستره‌ی میانیِ تجربه را اشغال می‌کنند، نیمه‌راهِ میانِ واقعیتِ ذهنی و واقعیتِ عینی: نیمی ادراک‌شده و نیمی خلق‌شده. همین فضاست که به هنر، دین، و دیگر عرصه‌های خلاقیت انسانی تعلق دارد.

روان‌کاوی ساختاری: ژاک لاکان

این گفته‌ی مشهور ژاک لاکان که ناخودآگاه نیز همانند زبان ساخت‌مند است، مدخلی است برای ورود به نظریه‌ی روان‌کاوی ساختاری. پیش از لاکان، کاربستِ نظریه‌ی روان‌کاوی در مورد هنر معطوف به روان‌شناسیِ فرد بود: این فرد، یا هنرمند بود یا شخصیتی در اثر و یا مخاطب. از نظر لاکان، خودِ متن به‌مثابه‌ی یک ساختار زبانی، «روانِ» خاصِ خود را دارد. لاکان با وام‌گیری از زبان‌شناسانی چون فردینان دو سوسور و رومن یاکوبسن، و با توجه به این‌که زبان، میانجیِ وجودِ بشری است و به آن ساخت می‌دهد، آن را در کانون روان‌کاوی قرار می‌دهد. لاکان وجود سه «نظم» را در تجربه‌ی بشری فرض می‌کند: نظم خیالی، نظم نمادین، و نظم واقعی (نک: خیالی / نمادین / واقعی). اگرچه نوعاً چنین تلقی می‌شود که ناخودآگاه موقعیتی پیشازبانی دارد که حاوی نشانگرهای غریزی است، اما از نظر لاکان، ناخودآگاه «پی‌آمدِ» ورودِ انسان به سامانِ زبان است. از نظر لاکان، سوژه‌ی انسانی (اصطلاحی که برای اجتناب از کاربرد واژه‌ی «خود» که دارای معنایِ ضمنیِ هویتیِ ثابت است، به کار می‌رود) در نظامی زبانی همراه با ضرورت‌های اجتماعی زاده می‌شود. او این نظام را نظم نمادین می‌نامد. (نک: سوژه / ابژه). لاکان پاسخ نظریه‌های متداولِ روان‌کاویِ رشد را با نظریه‌ی مرحله‌ی آینه‌ای می‌دهد. در این مرحله کودک که در حالت ناتوانی و ناهماهنگی به سر می‌برد، حالتِ خیالیِ برتری و وحدتِ تنانه را تجربه می‌کند. این خیال‌پردازی درمورد وحدتِ آغازین به‌طورِ ملموسی در انعکاس کودک در آینه بازنموده می‌شود: کودک همانندسازیِ خیالینی با انعکاس خود در آینه انجام می‌دهد و آن را به‌صورتِ الگویی برای تعامل خود با جهان بیرون و خصوصاً مادرش به کار می‌برد. ورود کودک به نظمِ نمادین برپایه‌ی این ضرورت که همه‌ی امیال و هوس‌ها باید از میانجیِ دلالت بگذرند، این وحدت خیالی و این پندارِ برتری را درهم‌می‌شکنند. همین واپس‌رانیِ میل توسط امر قطعیِ دلالت‌گر است که بر شکافِ میان دانش خودآگاه و ناخودآگاه تأثیر می‌گذارد.

لاکان از معادله‌ی سوسوری دال و مدلول فاصله می‌گیرد تا بی‌ثباتیِ رابطه‌ی میان این دو را نشان دهد؛ او نشان می‌دهد که نه تنها دال در سطح حوزه‌ای «می‌لغزد» که مدلول بازنمودِ آن است، بلکه در ورای هر نظام نشانه‌ای، یک نظم واقعی وجود دارد که هم در برابر بازنمایی ایستادگی

مـی‌کند و هـم نـیازمند آن است. (نک: دال / مدلول / دلالت؛ نشانه). نظم واقـعی ورای هـر نـوع دلالتـی است، امـا تـنها از طریق دالی کـه به‌واسطه‌ی زبان در اختیار ما است، می‌توان به آن دست یافت. نظریه‌ی لاکان دربـاره‌ی شـالوده‌ی زبانیِ سوژه، او را به بازنگری در مفاهیم فرویدیِ سازوکارهای ناخودآگاه یـعنی بـه‌هـم فشـردگی و جابه‌جایی سوق می‌دهد؛ او این کار را بر اساسِ رویکـرد رومـن یـاکـوبسن بـه اسـتعاره و مـجاز مرسل به‌مثابه‌ی دو قـطب بـنیادینِ زبـان، انـجام می‌دهد. (نک: استعاره / مـجاز مـرسل). اگـر ناخودآگاه ساختاری هـمانند زبـان داشـته بـاشد، پس سازوکارهای آن را به بهترین نحوی می‌توان به‌وسیله‌ی مجازهای بیان تـوصیف کـرد. مـجاز مرسل، همانند جابه‌جایی، بـر اسـاسِ مـجاورت عمل می‌کند، حال آن‌کـه اسـتعاره، مـانند بـه‌هـم فشـردگی، بـر پـایه‌ی شـباهت عـمل مـی‌کند. ناخودآگاه در میان زنـجیره‌ای از دال‌هـا حـرکت می‌کند و ممکن است یک دال را بـا دال دیگـری که شبیه به آن است، اشتباه بگیرد و آن را جایگزین این یکی بکـند. یـا مـمکن است دالی را نـزدیک دال دیگری بیابد و مـیان ایـن دو نـوعی رابـطه‌ی تداعی ایجاد کند. از نـظر لاکـان نکـته‌ی اسـاسی ایـن است کـه فـرآیـندهای نـمادپردازی مـوجب نوعی حذف یا نوعی اختگی می‌شوند کـه تـوهم وحدت بـا مـیلِ «دیگـری» را درهـم مـی‌شکنند، و هـم‌هنگام، بـا بـازنمایی مـیل در زبـان، نـویدِ جانشینیِ آن را می‌دهد. زبان هـمانندِ نـامِ پـدر در سوژه‌ی انسانی عمل مـی‌کند؛ یـعنی در حـین این که سوژه را وارد نظمِ اجتماعیِ نام‌ها مـی‌کند، او را از مـادر جـدا مـی‌کند. ایـن امـر «فـقدانِ» بـنیادین سـوژه را رقـم مـی‌زند. (نک: مـیل / فقدان). نام‌نهی، کلیتِ خیالیِ حالتِ پیشازبانی یا حالت پیشاادیپی را ویران می‌کند. بـه ایـن اعتبار، لاکـان کـاملاً نسبت بـه روان‌شـناسانِ «مـن» و نظریه‌پردازانِ «روابط با ابژه»، که منِ خودمدار را کلّ یا موجودِ باثباتی می‌بینند که انرژی‌ها و اهداف خاص خود را دارد، بی‌اعتنا است.

کار لاکان در موردِ نقد ادبی مفاهیم ضمنی‌ای در بـر دارد کـه در نـهایت، گسترده‌تر از سـایر کاربست‌های کلاسیکِ روان‌کاوی در موردِ یک اثر هنریِ معین است. لاکان تأکید می‌کند که زبان بـه سوژه‌ی انسانی «ساخت مـی‌دهد»؛ زبـان نـه تـنها میانجیِ همه‌ی روابط با دیگری و با نـظم واقـعی است، بلکه اساساً آن‌ها را تعریف می‌کند. لاکـان تجزیه و تحلیل زبان و فرآورده‌های آن در فرهنگ را کارِ اصلی ناقد و روان‌کاو می‌داند.

رابطه با دیگر مکاتب و رویکردها

لاکان در سخنرانی مشهورش دربـاره‌ی «نـامه‌ی مسروقه»ی ادگار آلن پو، ایـن داسـتانِ مبتنی بـر دسـیسه‌های جـنسی و سیاسی را استعاره‌ای از سوژه‌ای می‌داند که در شبکه‌ای از دال‌هـا گـرفتار آمده است. او بـا نـوعی ایـهام، چـنین تشـخیص می‌دهد که نامه‌ی درگردش و اتهام‌برانگیزِ داستانِ پو هـم‌چون دال در تـبادل زبـانی است؛ دالی کـه حاویِ فراز و نشیب‌های میل بشـری است، آن را بازمی‌نمایاند و آن را متعین می‌کند. دریدا ضعفِ مقاله‌ی لاکان را بر اساسِ مفهومی که در نظریه‌ی خود آن را قضیب‌کلام‌محوری می‌خواند، نـمایان کرده است. دریدا در مقاله‌ی «آورنده‌ی حقیقت» (۱۹۷۵) می‌گوید که لاکان دال را درحکمِ امری برین، در سـرشت سـوژه فـرو مـی‌کند و بـه ایـن تـرتیب، آن را در سـلطه‌ای قـضیبی تـمامیت می‌بخشد و آرمـانی مـی‌سازد. (نک: تـمامیت ـ بخشی؛ قـضیب‌محوری). نـاخودآگـاه از نـظر

دریدا، بر خلافِ زبان، ساخت‌مند نیست و با دستیابی به نظم نمادین، هست نمی‌شود. درعوض، ناخودآگاه «پیش» از زبان، «در» زبان و «ورای» زبان جای دارد. واسازیِ دریدا می‌خواهد دالِ مسلط را از جایگاهش خلع کند، «ردّهای» ناخودآگاه را در هر گفتمانی کشف کند و بساطِ قدرتِ واپس‌رانیِ «نام پدر» را که بر سوژه اِعمال می‌شود، برچیند. روش دریدا در واسازیِ متون، واپس‌رانیِ میل در هر زبانی را فاش می‌کند و درعین‌حال، نشان می‌دهد که میل در ردّهای ناخودآگاه عیان می‌شود؛ ردهایی که پیشاپیش در متن و در خواننده نقش بسته‌اند، خواننده‌ای که خود در گفتمان، به‌لحاظِ فرهنگی، مشترکی گنجانده شده است.

مکاتب ساختارگرا و پساساختارگرای نقد روان‌کاوانه، تمایز سنتیِ خواننده/مؤلف را تحلیل می‌برند، زیرا هر دوِ این‌ها درگیرِ شبکه‌ی زبان و ساختارهای انتقالیِ مستتر درکنش‌های خواندن و نوشتن هستند. (نک: ساختارگرایی؛ پسا ـ ساختارگرایی). رولان بارت در اس/زد (۱۹۷۰)، که بازنویسیِ انتقادیِ سارازینِ بالزاک است، تمایز میان ناقد و مؤلف را از میان برمی‌دارد. وی در لذت متن (۱۹۷۳) و قطعاتی از یک سخن عاشقانه (۱۹۷۷) هم‌دستیِ خواننده با خیال‌پردازی‌های مؤلف را، آن‌گونه که در قراردادها و گفتمان عاشقانه نقش بسته است، آشکار می‌سازد. بارت مرگِ مؤلفِ متن را اعلام می‌کند: متن تنها در تجربه‌ی خواننده‌ی آن می‌زید. (نک: اقتدار).

روان‌کاوی و نقد فرهنگی

بسیاری از نظریه‌های شاخص در زمینه‌ی گفتمان فرهنگی، از مفاهیم بنیادین روان‌کاوی نشأت گرفته‌اند. اگرچه ناقدانِ گفتمان‌های تاریخ، جنسیت و قدرت اساساً با روان‌کاویِ سنتی هم‌نوا نیستند، اما در تحلیل‌های خود، به نظریه‌های روان‌کاوی در زمینه‌ی ناخودآگاه و سازوکارهای آن تکیه می‌زنند. میشل فوکو در کتاب تاریخ جنسیت (۱۹۷۶)، به‌طورِ سنجیده‌ای توجهِ خود را به مناسبات قدرت در جامعه و تاریخ معطوف می‌کند. او از وجود نوعی ناخودآگاهِ فرهنگیِ همواره درنوسان سخن می‌گوید که تمایزهای طبقاتی، ارزش صدق، مناسبات‌جنسیت، و سرشتِ همه‌ی انواعِ دانش را تعیین و هدایت می‌کند. در روند پرده‌برداری از قوانین تدوین‌ناشده، و درنتیجه،ناشناخته‌ای که بر ناخودآگاه حاکم‌اند، فوکو ویران‌سازیِ ضروریِ ساختارهای قدرت را مشاهده می‌کند؛ ساختارهایی که این فرضیاتِ فرهنگی در خدمت آن‌ها هستند. تجزیه و تحلیل فوکو درباره‌ی گفتمانِ قدرت موجدِ بسیاری از مباحث جدید پیرامون ایدئولوژی بوده است. نظریه‌های فوکو عمیقاً وام‌دارِ مفاهیم روان‌کاوانه در زمینه‌ی موجبیتِ ناخودآگاه و طرح‌واره‌های مربوط به سازوکارهای ناخودآگاه است.

مکاتب ادبیِ فمینیستی، مارکسیستی، نوتاریخی‌باور و نقد فرهنگی همگی و به‌نحو مشابهی، در موردِ شیوه‌هایی که سوژه‌ی انسانی، جهان و تن را به‌واسطه‌ی زبان تجربه می‌کند، وام‌دار فرضیات روان‌کاوانه هستند و بر این اساس، راه خود را پی گرفته‌اند. (نک: نقد فمینیستی؛ نقد مارکسیستی؛ نوتاریخی ـ باوری؛ ماتریالیسم فرهنگی). خصوصاً میان فمینیسم و روان‌کاوی نوعی رابطه‌ی خاصِ متقابل وجود دارد. نظریه‌ی فمینیستی معمولاً روان‌کاوی را با فرضیات سفت و سختِ مردسالارانه

یکی می‌انگارد؛ فرضیاتی که چون ریشه در «زیست‌شناسیِ» رشد انسان دارند، خطرشان دوچندان به نظر می‌رسد. فمینیست‌های اولیه مانند سیمون دوبووار نشان داده‌اند که چگونه مفاهیم شرم‌آور و بی‌اعتبارِ فرویدی از قبیلِ «حسرت قضیب» و «تقدیرِ انسان بدنِ اوست» به کار گرفته شده‌اند تا به ستم جنسی، سیاسی و اقتصادی نسبت به زنان به‌مثابه‌ی یک طبقه، اعتبار بخشند. اما پس از انتشارِ کتابِ تأثیرگذارِ ژولیت میچل، روان‌کاوی و فمینیسم (۱۹۷۵)، و نیز کتابی که او با همکاری ژاکلین رُز با عنوان جنسیت زنانه (۱۹۸۲) از مقالات ژاک لاکان منتشر کرد، گرایش نظریه‌پردازان فمینیست عمدتاً بر این بوده که ارزش روان‌کاوی را در نقدِ فمینیستیِ ساختارهای ناخودآگاهِ زبان و فرهنگ بپذیرند. نظریه‌پردازان فمینیست در پرتوِ نظریه‌ی لاکان در مورد دلالت به‌مثابه‌ی «فقدان»، در نظریه‌ی فروید بازنگری کردند و به این ترتیب، به واژگانی دست یافتند تا به کمکِ آن، به نقدِ نظمِ کاملاً قضیب‌محوری بپردازند که به طورِ مرسوم، گفتمانِ روان‌کاوی را می‌سازد. ناقدان گوناگونی چون ژولیا کریستوا، لوس ایریگاری، نانسی چودورو و جین گَلوپ با تکیه بر تحقیقات نظری و بالینی و نشانه‌شناسی معاصر، هرکدام‌شان از مفاهیم بازنگریسته‌ی روان‌کاوی بهره گرفته‌اند تا نظریه‌هایی درباره‌ی سوژه‌ی جنسیت‌یافته ارائه دهند. نظریه‌ی فمینیستی، ماده‌ی محتوم و تنِ مادرانه را در کانونِ تجربه‌ی بشری و پیش‌آیندِ زبانِ نمادین قرار می‌دهد و این‌گونه، اولویتِ قضیب در تکوینِ سوژه‌گیِ انسان را نقد می‌کند. این موضوع که بسیاری از اصول اساسی روان‌کاوی اکنون بخشی از چیزی هستند که فوکو آن را ناخودآگاهِ فرهنگی می‌نامد، قدرت این نظریه را نشان می‌دهد. به این اعتبار، خودِ روان‌کاوی و خصوصاً مدل‌های آمریکاییِ روان‌کاویِ درمانی مکرراً به‌مثابه‌ی نوعی نماد مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در این‌جا پیوند کنونی روان‌کاوی و نظریه‌های زبان و فرهنگ، نوعی خودکاوی را برای «حوزه‌ی مطالعات فرویدی» به ارمغان آورده که روان‌کاوی بر آن متکی است.

← مرحله‌ی آینه‌ای؛ خیالی / نمادین / واقعی؛ قضیب‌محوری؛ نام پدر؛ میل / فقدان

Vera J. Cruden

روایت‌شناسی **(Narratology)**

روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی درباره‌ی ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی)، و ساختارِ پیرنگ است. (نک: داستان / پیرنگ). تاریخ روایت‌شناسی را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: دوره‌ی پیش‌ساختارگرا (تا ۱۹۶۰)، دوره‌ی ساختارگرا (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰)، و دوره‌ی پساساختارگرا (که نه تنها تحولاتِ بعدیِ ساختارگرایی از جمله واسازی را دربرمی‌گیرد، بلکه تحولات اخیرِ روایت‌شناسی به سوی یک فعالیت میان‌رشته‌ای را نیز شامل می‌شود). (نیز نک: نقد ژانر؛ پساساختارگرایی).

خاستگاه‌ها

ارسطو در فصل سوم بوطیقا، میان بازنماییِ یک ابژه (یک «سرگذشت») توسط راوی و بازنماییِ آن توسط شخصیت‌ها تمایزی قائل شد و این نخستین گام در قلمروِ روایت‌شناسی بود. در موردِ اول، سرگذشت تعریف می‌شود (نقل) و متن، متنی روایی است؛ اما در موردِ دوم، داستان نشان

داده می‌شود (محاکات) و متن، متنی نمایشی است. اما بازنماییِ نقلیِ متنِ روایی ممکن است عناصرِ محاکاتی را نیز شامل شود، مثل وقتی که راوی اجازه می‌دهد داستان از طریق گفتگوها و تک‌گوییِ شخصیت‌ها گفته شود. (نک: درونه‌گیری؛ شخصیت).

ملاحظات ارسطو به یک بحث زیبایی‌شناختی بین نویسندگان پایان سده‌ی نوزدهم و نویسندگان آغاز سده‌ی بیستم دامن زد. مفهوم محاکات که به اشتباه به «تقلید» ترجمه می‌شود («بازنمایی» ترجمه‌ی درست‌تری برای آن است)، به معیارِ روایتِ معتبر بدل شد. از نظر نویسندگان رئالیست و ناتورالیست، آن‌چه شیوه‌ی روایت را تعیین می‌کند، اقتضای حقیقت‌نمایی (تظاهرِ حقیقت، بازنماییِ موثق) است. برخی چنین می‌اندیشیدند که وجودِ راویِ عینی بهترین ضامنِ بازنماییِ معتبر و رئالیستی است (امیل زولا)؛ برخی دیگر اعتقاد داشتند که راوی باید نادیدنی باشد، و فقط شخصیت‌ها هستند که می‌توانند منظرهای متفاوتی از رخ‌دادها به دست دهند (گوستاو فلوبر). پرسی لابک در کتاب رتوریک داستان (۱۹۲۱)، که یکی از نخستین رساله‌هایی است که درباره‌ی فنون روایت نوشته شده، به مخالفت با دخالت راوی برخاست و برتریِ زیبایی‌شناختیِ آن شیوه‌ی روایتی را که اجازه می‌دهد تا شخصیت‌ها از خلال رفتارها و ادراک‌های خود به نمایش درآیند، اعلام کرد. این موضع، که هنری جیمز نیز آن را تأیید کرد (۱۹۰۰)، به استفاده‌ی فزاینده از «سبک غیرِمستقیم آزاد» انجامید، سبکی که به‌واسطه‌ی آن، اندیشه‌های یک شخصیت چنان بازنموده می‌شوند که گویی هیچ میانجی‌ای در کار نیست. بنابراین، آرمان عینیت، به نحو تناقض‌آمیزی، موجب پاگرفتنِ وجوهِ ذهنیِ روایت شد.

نظریه‌ی فنون روایی و وجوهِ روایت در آمریکا به‌وسیله‌ی وین بوت (۱۹۶۱) و نمایندگان مکتبِ شیکاگو، و در اروپا به‌وسیله‌ی فرانتس اشتنتسل (۱۹۷۱، ۱۹۸۴) و اِبرهارت لامِرت (۱۹۵۵) سامان گرفت. بوت با متمایز کردنِ سخن‌گو از نویسنده‌ی تاریخی و همچنین نویسنده‌ی ضمنی که تمامِ معناها، هنجارها و ارزش‌هایی را که متن منتقل می‌کند داراست، مفهوم راوی را دقت بخشید. از آن‌جاکه راوی و نویسنده‌ی ضمنی می‌توانند در تقابل با یکدیگر باشند، این تمایز در فهمِ پدیده‌های مربوط به آیرونی و روایتِ نامعتبر مؤثر واقع شد.

ازجمله کارهایی که در قلمروِ معناشناسیِ روایت صورت گرفت، تمایزی بود که ادوارد مورگان فورستر (۱۹۲۷) میان شخصیت‌های جامع و شخصیت‌های ساده گذاشت: شخصیت‌های جامع پیچیده و پویا هستند و شخصیت‌های ساده ابتدایی و ایستا. فورستر همچنین مسئله‌ی شرایط کمینه‌ی روایت را مطرح کرد: «شاه مرد و بعد ملکه مرد» یک پیرنگ است، اما «شاه مرد و بعد ملکه از غصه مرد» یک داستان است. پیشروِ مطالعه‌ی نظام‌مندِ پیرنگ یکی از صورت‌گرایانِ روسی به نامِ ولادیمیر پروپ بود که ثمره‌ی مطالعات خود را در کتابِ ریخت‌شناسیِ قصه‌های پریان (۱۹۲۸) منتشر کرد. (نک: صورت‌گرایی روسی؛ داستان / پیرنگ). درحالی‌که پیش‌تر، فولکلورشناسان قصه‌های پریان را بر اساسِ بن‌مایه‌های انضمامی‌شان ــ قهرمانان، جادوگران، شاه‌زاده‌ها ــ طبقه‌بندی می‌کردند، پروپ رده‌بندی‌ای را پیشنهاد کرد که بر پایه‌ی مفاهیمِ مجردترِ نقش و نقش‌مایه استوار شده بود. نقش‌هایی نظیر «قهرمان»، «شرور»،

«یاری‌گر»، و «خواسته» شیوه‌ی مشارکتِ شخصیت‌ها در پیرنگ را، جدا از خصوصیت‌های فردیِ آنان، تعیین می‌کنند؛ نقش‌مایه‌هایی مانند پاداش، مأموریت یا آزمون اهمیتِ راهبردیِ رخ‌دادها برای کلِ داستان را، جدا از سرشتِ خاصِ این رخ‌دادها، ثبت می‌کنند. انجام یک نقشِ واحد می‌تواند بر عهده‌ی مثلاً یک قورباغه، یا یک پیرمرد باشد، و یک نقش‌مایه‌ی واحد نیز ممکن است مثلاً از راهِ تمیز کردن اصطبل عملی شود یا از طریق کشتن یک اژدها.

شخص دیگری که در مطالعه‌ی پیرنگ نقش اساسی داشت، ویکتور اشکلوفسکی (۱۹۲۹) بود. اشکلوفسکی این دیدگاهِ سده‌ی نوزدهمی را که بنابر آن، پیرنگ در قصه‌های عامیانه، منعکس‌کننده‌ی نهادهای اجتماعی ـ اقتصادی و مذهبی، و در ادبیات معمولاً منعکس‌کننده‌ی اطلاعاتِ زندگی‌نامه‌ای است، نمی‌پذیرفت و معتقد بود که قالب‌های روایی محصول «قوانین خاصِ ساختِ پیرنگ هستند که تاکنون بر ما ناشناخته بوده‌اند» ([۱۳۸۵]، ص ۱۸). مطالعات او درباب ساختمان پیرنگ بر تمهیداتی چون تکرار، توازی، قالب‌سازی، درونه‌گیری، مجاورت، و کاربرد جناس یا معما متمرکز بود و او آن‌ها را با توجه به سهمی که در نیل به هدفِ کلیِ سازمانِ متن داشتند، ارزیابی می‌کرد؛ هدفی که همانا تأثیر زیبایی‌شناختیِ آشنایی‌زدایی بود. (نیز نک: زیبایی‌شناسی).

کِته هامبورگر در آثار اولیه‌ی خود (۱۹۵۷)، در یک قلمروِ معناییِ صوری‌تر، یعنی منطق ارتباط ادبی، پیشاپیش از مسائلی سخن گفت که نظریه‌پردازانِ دهه‌ی ۱۹۸۰، در تعریف روایت‌مندی و رهیافت‌های گفت‌کردی به روایت، با آن‌ها روبه‌رو بودند؛ گرچه موضع او نسبت به کاربردهای امروزینِ مدلِ ارتباطیِ روایت، نه جانب‌دارانه، بلکه چالش‌گرانه بود.

دوره‌ی ساختارگرایی

مبانیِ نظریِ روایت‌شناسیِ معاصر در فرانسه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ و به دستِ پژوهش‌گرانی پی‌ریزی شد که همگی دل در گروِ صورت‌گراییِ روسی و زبان‌شناسیِ سوسوری داشتند و تأثیر آن‌ها را می‌توان در نام‌گذاریِ واحدهایی نظیرِ روایت‌بُن، اسطوره‌بُن، نقش‌مایه، نقش، وجه، و انواع رخ‌دادها مشاهده کرد. این واحدها بر طبق قواعدِ نوعی دستور زبانِ روایت، در یک زنجیره‌ی زمانی با یکدیگر ترکیب می‌شوند.

به موازاتِ تمایزی که صورت‌گرایان روسی میان داستان و پیرنگ گذاشتند (آن‌چه توماشفسکی *fabula* و *siuzhet* می‌نامید)، روایت‌شناسیِ ساختارگرا در دو راستا به پیش رفت. کلود بْرِمون (۱۹۷۳) داستان را ساختاری معنایی می‌داند که از هر رسانه‌ای مستقل است، حال آن‌که پیرنگ بازنماییِ کلامی یا تصویریِ این ساختار است. سهم عمده‌ی ساختارگرایی در نظریه‌پردازی درباب داستان از این قرار است:

۱) «تحلیل ساختاریِ اسطوره»ی کلود لِوی ـ استروس (۱۹۵۸): تقطیع اسطوره‌ها به واحدهای دلالتیِ پایه (اسطوره‌بُن‌ها) و بازآراییِ این واحدها در قالبی که معنای ژرفِ اسطوره را پدیدار می‌کند و موجب آشکارگیِ درزمانیِ پیرنگ می‌شود. (نک: اسطوره؛ دال / مدلول / دلالت).

۲) دستور زبان روایتِ تزوتان تودوروف (۱۹۶۹) که در آن، عناصر روایی مانند مقوله‌های نحوی عمل می‌کنند: کنش‌ها به فعل‌ها شباهت دارند، شخصیت‌ها به اسم‌ها، و ویژگی‌های آن‌ها به صفت‌ها. اصلی‌ترین بخشِ هر نظام فهرستی

است از عمل‌گرهایی که از وجوهِ فعلیِ زبان ملهم هستند: وجوهِ «تمنّایی»، «بایدی»، «شرطی»، «تجویزی» (و نیز موردِ بی‌نشانِ وجهِ «اخباری»). از رهگذرِ این عمل‌گرها که تغییراتی در فعل به وجود می‌آورند، نظام می‌تواند رخ‌دادهای تحقق‌نیافته را مورد بررسی قرار دهد و جایگاهِ این رخ‌دادها را در ذهنِ شخصیت‌ها توصیف کند. معرفیِ واقعیتِ مجازی به‌مثابه‌ی ساحتِ معناییِ رخ‌دادهای روایی پیشرفت قابل ملاحظه‌ای نسبت به مدل پروپ دارد که پیرنگ را به زنجیره‌ای از اموری محدود می‌کرد که به طورِ عینی تحقق پیدا کرده‌اند.

۳) برشماریِ ویژگی‌های منطقِ روایی توسط کلود بِرمون (۱۹۷۳) به‌مثابه‌ی سلسله‌ای از گزینش‌ها از میان عناصر بدیل، و تدارک یک نظام معنایی برای رمزگذاریِ کنش روایی. عناصر این نظام عبارت‌اند از: نقش‌های مشارکین (کنش‌گر، کنش‌پذیر، بهره‌ور و غیره)، فرآیندی که میان مشارکین واقع می‌شود (محافظت، تنبیه، دام‌گذاری، رازگشایی)، مرحله‌ی انجام کار (طراحی‌شده، در دست اقدام، پایان‌یافته)، و ارادی بودن یا نبودن فرآیند (عمدی /سهوی).

۴) تمایزی که آ. ژ. گره‌ماس میان روساخت‌ها و ژرف‌ساخت‌ها قائل شد، و استفاده‌ی او از «مربع نشانه‌ای» برای توصیف ژرف‌ساخت‌ها و نظامی که برای عناصرِ روایی طراحی کرده بود (که این یکی را از مفهوم «نقش» پروپ گرفته بود). (نک: نشانه‌شناسی؛ نشانه‌پردازی). در این مدل، شخصیت‌ها بر اساسِ کارکردی که در حکایت دارند طبقه‌بندی می‌شوند. شخصیتِ اصلی در پی دستیابی به هدفِ خاصی است؛ با مقاومت حریف روبه‌رو می‌شود و از یاری‌گر کمک می‌گیرد؛ یک قدرت راسخ (فرستنده) او را به مأموریت گسیل می‌دارد. این روال، یک دریافت‌گر (گیرنده) هم دارد (گره‌ماس، ۱۹۷۰، ۱۹۷۱ و ۱۹۷۶).

۵) مفهوم رمزگان‌های رواییِ رولان بارت (اس / زد، ۱۹۷۰) و طبقه‌بندیِ رخ‌دادهای روایی به «رخ‌دادهای پایه» و «رخ‌دادهای پیرو» («تحلیل ساختاریِ داستان»، ۱۹۶۶). (نک: رمزگان؛ رمزگان روایی). رخ‌دادهای پایه به لحاظِ منطقی برای پیرنگ ضروری‌اند و نمی‌توانند حذف شوند، مگر آن که در ساختار علّی آن خلائی حادث شود. رخ‌دادهای پیرو ساختارِ روایی را پر می‌کنند و به بازنماییِ دنیای داستانی روشنی می‌بخشند، اما در پیش‌بُرد پیرنگ نقشی ندارند.

۶) در حوزه‌ی پیرنگ، روایت‌شناسیِ ساختارگرا تحت تأثیر رده‌بندیِ موشکافانه‌ی ژرار ژنت است. اصطلاحاتی که او در کتابِ مَجازها ۳ (۱۹۷۳) به کار برده است، به اصطلاحات رایج این حوزه در زبان‌های مختلف بدل شده‌اند. از جمله موضوع‌های مورد مطالعه‌ی او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ترتیبِ ارائه‌ی رخ‌دادها (مختل شدن ترتیب وقایع به‌واسطه‌ی بازگشتِ زمانی و پیشوازِ زمانی)، دیرشِ بازنمایی (تمایز میان «صحنه» و «چکیده»)، روابطِ میانِ زمانِ روایت‌شده و زمانِ روایت، شیوه‌ی بازنمایی (کنش متقابلِ محاکات و نقل)، روایت (چه کسی سخن می‌گوید؟ راوی چه نسبتی با رخ‌دادِ روایت‌شده دارد؟)، کانونی‌سازی (چه کسی می‌بیند)، سطوحِ روایی‌ای که به‌واسطه‌ی آمدنِ داستانی در دلِ داستانی دیگر به وجود می‌آیند، و مفهومِ روایت‌گیر به‌عنوانِ زوجِ ارتباطیِ راوی.

گرایش‌های امروزی

وجه مشخصه‌ی دوره‌ی پساساختارگرا افزایش علاقه به روایت‌های غیرِ ادبی و هجوم اندیشه‌هایی از سایرِ رشته‌ها به آن است. در قلمروِ ادبیات، روایت‌شناسی منعکس‌کننده‌ی گرایش‌های انتقادیِ دوران، یعنی واسازی، فمینیسم و روان‌کاوی است. (نک: نقد فمینیستی؛ روان‌کاوی، نظریه‌ی).

در این دوره، سنتِ بررسیِ دقیقِ سخن که با ژنت آغاز شده بود، ادامه یافت و فهرستی که او از مفاهیمِ تحلیلی تهیه کرده بود، دقت بیشتری پیدا کرد. سیمور چَتمن (۱۹۷۸) تحقیق درباب گفتمانِ روایی را به رسانه‌های دیداری گسترش داد. متن روایی، تحت تأثیر میخاییل باختین، چونان گفته‌ای چندآوایی نگریسته شد و پرسش «چه کسی سخن می‌گوید» به روی پژوهش پدیده‌هایی چون نقل قول، نقیضه، بینامتنیت، درونه‌گیریِ روایی و اقتدار روایی گشوده شد (میک بال، ۱۹۸۵؛ برایان مک‌هِیل، ۱۹۷۸؛ سوزان اسنایدر لنسر، ۱۹۸۱؛ فلیکس مارتینزبوناتی، ۱۹۸۱؛ لوبومیر دُلِژِل، ۱۹۸۰). (نیز نک: درونه‌گیری). آن بَن‌فیلد (۱۹۸۲) در چارچوب زبان‌شناسیِ چامسکیایی، نظریه‌ای درباب بازنماییِ اندیشه و ادراک ارائه داد و آثار اولیه درباره‌ی نقلِ قولِ غیرِمستقیمِ آزاد و جریان سیال ذهن را نظم بخشید (مارگریت لیپس، ۱۹۲۶؛ رابرت هامفری، ۱۹۵۴؛ روی پاسکال، ۱۹۷۷؛ دوریت کوهن، ۱۹۷۸)، و به مقابله با مدل‌های ارتباطیِ روایت برخاست.

طرفداران واسازی، تحت تأثیر ژاک دریدا، پیرنگ‌ها را تمثیل‌هایی از تمامیِ پدیده‌های متنی می‌خوانند و توجه خاصی به تمهید «آینه در آینه» *(mise-en-abyme)*، که شکلِ نمادینِ خود-ارجاعی است، دارند (لوسین دالنباک، ۱۹۷۷). در خوانش‌های واسازانه‌ای که از متون روایی صورت گرفته‌اند، سینتیا چیس (۱۹۷۸) و جاناتان کالر (۱۹۸۱) دیدگاهِ سنتی درباره‌ی پایگان میان داستان (حکایت) و پیرنگ را زیر سؤال بردند؛ آن‌ها اعتقاد داشتند که پیرنگ پیروِ حکایت نیست یا آن را تکرار نمی‌کند، بلکه آن را تولید می‌کند.

پیشرفت‌هایی که نقد نو باعث و بانیِ آن بود، از ادغام روایت‌شناسی با روان‌کاوی حاصل آمد. پیتر بروکس در کتاب خواندن در جستجوی پیرنگ (۱۹۸۴) توجه خود را به «موتور» یا رانه‌ای معطوف می‌دارد که در پس پیرنگ‌سازی قرار دارد. راس چمبرز (۱۹۸۴) جایگاهِ شناختیِ روایت و روایت‌شناسی را به چالش می‌کشد و می‌گوید قدرت و اقتدارِ داستان جایگزینِ اقتدارِ داستان‌گو، که در داستان مدرن به سستی گراییده، شده است؛ و به این ترتیب، فاصله‌ی میان روایت‌شناسیِ روان‌کاوانه و واسازانه را پر می‌کند. چنان‌که کایا سیلوِرمن (۱۹۸۸) نشان داده است، کلاً می‌توان گفت که تمرکز روان‌کاوانه بر چگونگیِ شکل‌گیری و کارکردِ سوژه‌ها، با مسائلِ مورد توجهِ نوعی روایت‌شناسیِ سوژه‌محور پیوند دارد. کتابِ آخرِ بال (۱۹۸۶) به نحو نظام‌مندی، این نقطه‌ی پیوند را نشان می‌دهد.

مطالعات فمینیستی به‌خصوص در موردِ فیلم (ترزا دو لائورتیس، ۱۹۸۸؛ کایا سیلوِرمن، ۱۹۸۸)، هم‌دستیِ قالبِ روایت و ایدئولوژیِ اودیپی، و نیز امکان وجود قالب‌های بدیلِ داستانگویی را به نمایش گذاشت. بال و سپس سوزان اسنایدر لنسر (۱۹۸۶) به دفاع از نوعی روایت‌شناسیِ فمینیستی برمی‌خیزند و همان

اهمیتی را که برای دیدگاهِ روایی یا تمایز میان روایت اول‌شخص و روایت سوم‌شخص قائل هستند، برای مقوله‌ی «جنسیتِ راوی» نیز قائل می‌شوند.

ظهور زبان‌شناسیِ چامسکیایی نظریه‌پردازانِ ادبی را به این فکر انداخت که مدلِ دستورِ گشتاری / زایشی را در بررسیِ روایت به کار بندند. تامس پاوِل (۱۹۷۶)، جرالد پرینس (۱۹۷۳)، و تئون وَن دایک (۱۹۷۲) کوشیدند تا به‌کمک قواعدگشتاری، شرایط روایت‌مندی را تعیین کنند و داستان‌ها را در قالب نمودارهای درختی به تصویر کشند. هدف از طرحِ این قواعد گشتاری، توضیح تفاوت‌های موجود میان ساختارِ منطقیِ داستان و تحققِ متنیِ آن بود.

روان‌شناسانِ شناختی نیز در کوشش برای دست‌یابی به فرآیندهای حافظه، چکیده‌سازی و بازیابیِ اطلاعات، چند نوع دستور زبان روایت و نظام‌هایی برای واحدهای پیرنگ پیشنهاد کردند (دیوید رامل‌هارت، ۱۹۷۵) در هوش مصنوعی، مدل‌های صوری‌ای برای پیرنگ، به‌مثابه‌ی بخشی از شبیه‌سازیِ فعالیت‌های ذهن به هنگام فهمِ داستان، طراحی شد (مایکل دایر، ۱۹۸۳). مفاهیمِ «سناریو» و «طرح» که در هوش مصنوعی به کار می‌رفتند (نک: منبع شماره‌ی ۸۱) در معناشناسیِ کنشِ روایی گنجانده شدند (تئون وَن‌دایک، ۱۹۷۶). همچنین پاوِل (۱۹۸۵) برای طرح و بسط مفهوم «حرکتِ روایی»، از نظریه‌ی بازی کمک گرفت.

هنگامی که روان‌شناسان سرگرم پژوهش درباب فرآیندهای شناختیِ متنِ روایی بودند، محققان علوم انسانی نیز به بررسیِ مسائلِ مربوط به ارزشِ شناختیِ ساختارهای روایی برآمدند. هایدن وایتِ تاریخ‌نگار (۱۹۸۰)، پیتر بروکسِ منتقد (۱۹۸۴)، و پل ریکورِ فیلسوف (۱۹۸۲) بر اهمیتِ روایت‌مندی در شکل دادن به تجربه‌ی ما از واقعیت، و فهم ما از زمان‌مندی تأکید کردند.

به موازات گسترش حوزه‌ی بررسی‌های زبان‌شناختی از «جمله» به «متن»، توجه زبان‌شناسان به متون روایی جلب شد؛ که از جمله می‌توان به حکایت‌های مکالمه‌ای (لی‌ویا پولانی، ۱۹۷۹ و ۱۹۸۱؛ هاروی سَکس، ۱۹۷۷)، روایت‌های مربوط به تجربه‌ی شخصی (ویلیام لاباو و جاشوا والِتسکی، ۱۹۶۷)، و قصه‌های بلند (ریچارد بومن، ۱۹۸۶) اشاره کرد. این مطالعات با طرح مسائلی مانند روابط میان روایت و بافتِ آن، «نکات» روایی و «گفتنی بودنِ» روایت، مشارکت مخاطب، راهکارهای به دست آوردنِ فرصتِ سخن گفتن و حفظِ آن، و فنون برجسته‌سازیِ اطلاعاتِ روایی، توانستند جنبه‌ای کاربردشناختی هم به روایت‌شناسی بدهند. نظریه‌پردازان ادبی با الهام‌گرفتن از این کارها، توجهِ خود را به کاربردشناسیِ ارتباط ادبی (مری لوئیز پرَت، ۱۹۷۷) و قراردادهای روایی میان مخاطب و داستان‌گو (راس چمبرز، ۱۹۸۴) معطوف کردند.

تحت تأثیر فلسفه‌ی زبان و نظریه‌ی کنش کلامی، مسائل مربوط به روایت‌مندی و منشِ داستانی از یکدیگر جدا شدند. توجهِ فزاینده‌ای به تعریفِ صوریِ داستان و مسئله‌ی صدقِ کارکردیِ گفته‌های داستانی شد (دیوید لوئیس، ۱۹۷۸؛ جان وودز، ۱۹۷۴؛ رابرت هاول، ۱۹۷۹؛ کندال والتون، ۱۹۹۰). در مقابلِ آموزه‌ی ساختاریِ غیر ارجاعی بودنِ زبان ادبی، دیدگاهی شکل گرفت که بنا بر آن، کنشِ ارجاع مبتنی بر فرضِ وجودِ حقیقت یا وجودِ واقعی در جهانِ بیرونی نیست. فیلسوفان و نظریه‌پردازان ادبی مسئله‌ی جایگاهِ کارگفتیِ

«کنشِ تولیدِ داستان» را مطرح کردند. برخی نظیر ریچارد اُهمان (۱۹۷۱) و گریگوری کوری (۱۹۸۵) آن را یک کنشِ کلامیِ مستقل می‌دانند، برخی دیگر از جمله کورودا (۱۹۷۶) و بَن‌فیلد (۱۹۸۲) معتقدند که داستان‌گوییِ تخیلی خارج از حیطه‌ی نظامِ کنشِ کلامی قرار می‌گیرد، و برخی دیگر به داستانِ روایی همچون مجموعه‌ای از کنش‌های کلامی‌ای می‌نگرند که به طورِ غیر جدی ادا شده‌اند (جان سرل، ۱۹۷۵)، یا آن را تقلیدِ مصنوعیِ ژانرهای «طبیعی» می‌انگارند (مری لوئیز پرَت، ۱۹۷۷؛ باربارا هرنستاین اسمیت، ۱۹۷۸).

عامل عمده‌ی دیگری که بر معناشناسیِ روایت تأثیر گذاشت منطق موجهات و نظریه‌ی «جهان‌های ممکن» بود. مفهوم جهان ممکن مفهومی بود که در مواقعی چون رویارویی با مسئله‌ی صدق در داستان (دیوید لوئیس، ۱۹۷۸)، ارزیابیِ استقلال و وابستگیِ دنیاهای روایی در نسبتِ با واقعیت (دورین متر، ۱۹۸۳)، توصیف پیکربندیِ نظامِ روایی واقعیت و تقسیمِ آن به بخش‌های هستی‌شناختیِ مجزا (لوبومیر دل‌ژل، ۱۹۷۶؛ تامس پاول، ۱۹۸۶)، مدل‌سازیِ تأثیر متقابل میان رخ‌دادهای واقعی و رخ‌دادهای بالقوه در یک پیرنگ (اومبرتو اکو، ۱۹۷۹)، و حل مسائل مربوط به روابط میان افراد واقعی و همتای داستانیِ آن‌ها (ناپلئونِ واقعی و ناپلئونِ جنگ و صلح) به کار گرفته شد.

نظریه‌ی شخصیت‌ها به دلیل فقدانِ یک مدل وحدت‌بخش، از دیگر جنبه‌های معناشناسیِ روایت عقب مانده است. در این عرصه، دو دیدگاه مسلط وجود دارد. دیدگاهِ ساختارگرایانه و نشانه‌شناختیِ کلاسیک، شخصیت‌ها را حاصل جمع مشخصه‌های معناییِ گردآمده زیر یک اسم می‌داند. طرفداران نظریه‌ی جهان‌های ممکن به بازیِ القایی‌ای متوسل می‌شوند که خوانندگان را قادر می‌سازد تا چنان پیوندی با شخصیت‌ها برقرار کنند که گویی آن‌ها اشخاصی واقعی هستند و موجودیتی مستقل دارند. در این‌جا، آن‌چه به مخاطره می‌افتد مسئله‌ی کمالِ هستی‌شناختی است: آیا شخصیت‌ها فقط همین مشخصه‌هایی را دارند که در متن به آن‌ها اشاره شده است (دل‌ژل، ۱۹۸۸) یا مشخصه‌های ناگفته‌ای هم وجود دارد که باید آن‌ها را اطلاعات گم‌شده تصور کرد (مارتینز بوناتی، ۱۹۸۰). پاسخ هر چه باشد، نظریه‌ی شخصیت همچنان با وظیفه‌ی توضیح تفاوت‌های معنایی و پدیدارشناختیِ میان شخصیت‌های جامع و شخصیت‌های ساده روبه‌رو است. (نک: شخصیت).

← داستان / پیرنگ؛ راوی؛ صورت‌گرایی روسی؛ ساختارگرایی؛ عنصر روایی؛ روایت‌ناشده

Marie-Laure Ryan & Ernest Van Alphen

روایت‌گیر (Narratee)

مفهوم روایت‌گیر را نخست ژرار ژنت مطرح کرد و سپس جرالد پرینس آن را شرح و بسط، و رواج داد. روایت‌گیر جفتِ ارتباطیِ راوی است، و جایگاهِ گیرنده را در روایت پر می‌کند. روایت‌گیر، مانند راوی، در روایت‌های غیر داستانی فردی واقعی است، اما در داستان برساخته‌ی متن است.

شخصیتِ راوی برپایه‌ی این پرسش شکل می‌گیرد که «چه کسی سخن می‌گوید؟»، حال آن‌که روایت‌گیر کسی است که می‌شنود، کسی که راوی با او حرف می‌زند. هر دوِ این‌ها را نشانه‌های متنیِ تصریحی یا تلویحی شکل می‌دهند؛ نشانه‌هایی مثل استفاده از ضمایر دوم‌شخص، صفاتی که گفتمانِ روایی به مرجعِ

این ضمایر نسبت می‌دهد، پرسش‌های بلاغی، کلمات اشاری‌ای که حاکی از وجود اشیاءِ معینی هستند («یکی از آن X ها...»)، و اشاراتی به دانش عمومی (جرالد پرینس، مری آن پی‌وُوارچیک). اما در این میان باید تمایزی قائل شد میان آن دسته از نشانه‌ها که به روایت‌گیری که در دنیای متن جای دارد ارجاع می‌کنند، و آن دسته از نشانه‌ها که خواننده‌ی ضمنی‌ای را معرفی می‌کنند که در جهان واقعی سکنا گزیده است. (نک: خواننده‌ی ضمنی). عبارت «خواننده‌ای که من با او ازدواج کرده‌ام» (جین ایر) را راویِ اول‌شخص خطاب به روایت‌گیری که به وجود جین ایر باور دارد گفته است، اما این گفته که: «(ای خواننده)، شخصیت‌هایی که من دارم درباره‌ی آن‌ها حرف می‌زنم، هیچ‌گاه وجود نداشته‌اند»، توضیحی فراداستانی است که نویسنده‌ی ضمنی به خواننده‌ی فرضی‌ای که متن را یک رمان می‌داند، می‌دهد. جمله‌ی زیر که از بابا گوریو بالزاک گرفته شده است نیز تا حدی همین کار را می‌کند ــ گرچه اغلب از آن به‌عنوانِ نشانه‌ی سرنمون روایت‌گیر یاد می‌کنند: «شما، خواننده‌ی من، که اینک کتاب را در دستان سفیدتان گرفته‌اید، در صندلی راحتی‌تان لم داده‌اید و به خود می‌گویید «نمی‌دانم که آیا این کتاب سرگرمم می‌کند یا نه!»». (نک: نشانه).

بسته به این که مخاطبِ گفته یک شخص خاص (در گفتگو، نامه) باشد یا عموم مردم مخاطب آن باشند، می‌توان گفت که روایت‌گیران می‌توانند یا تک‌تکِ افراد باشند و یا جمعی از مردم. روایت‌گیرانِ منفرد به همان نحو در پیرنگ مشارکت دارند که راویان منفرد: مانند شاهدِ غیر درگیر در ماجرا، شخصیت فرعی یا قهرمان اصلی (گیرندگان نامه‌ها در رمان‌های مراسله‌ای، یا مرجع ضمیر دوم شخص در رمانِ تغییر نوشته‌ی میشل بوتور). (نک: داستان / پیرنگ). هنگامی که روی سخنِ متن با یک جمع باشد، روایت‌گیر در قالب مجموعه‌ای از عقایدی شکل می‌گیرد که متن بر آن‌ها دلالت می‌کند. مانند رابطه‌ی میان راوی غیرِ شخصی و نویسنده‌ی ضمنی، اعتقادات روایت‌گیر جمعی گرایش به آن دارد که درباره‌ی تمامی مسائل، غیر از حقیقتِ وقایعِ روایی خاص، با اعتقادات خواننده‌ی ضمنی در آمیزد.

امکان وجودِ روایتِ نامعتبر نشان می‌دهد که در مفهوم روایت‌گیر ابهامی وجود دارد. هرگاه راویِ اول‌شخص می‌کوشد تا خواننده یا مخاطب شخصیِ خود را بفریبد (چنان‌که غالباً در رمان‌های مراسله‌ای اتفاق می‌افتد)، دو راه برای بازسازی روایت‌گیر وجود دارد: (۱) فردی که راوی او را معرفی کرده است و او گفتار فریبنده‌اش را ظاهراً می‌پذیرد؛ یا (۲) شخصیتی که راوی عیناً او را مورد خطاب قرار می‌دهد و اعتقادات او ضرورتاً با آن‌چه راوی اعلام می‌کند منطبق نیست. مفهوم نخست، نوعی معرفی است که راوی انجام می‌دهد اما مفهوم دوم معرفی‌ای است که خواننده‌ی ضمنی انجام می‌دهد. این اختلافِ بالقوه پیتر رابینوویتس را به آن‌جا سوق می‌دهد که وجود یک «مخاطبِ روایيِ آرمانی» را مفروض بگیرد. مسئله‌ی تعیین قلمروِ روایت‌گیر در برابر این دو مفهوم همچنان باز است.

← روایت‌شناسی؛ راوی

Marie-Laure Ryan

روایت‌ناشده (Disnarrated)

روایت‌ناشده اصطلاحی است که جرالد پرینس در مقاله‌ی «روایت‌ناشده» (۱۹۸۸) آن را مطرح کرد.

روایت‌ناشده در کلمات، جمله‌ها و قطعاتی نمودار می‌شود که حاکی از رخ‌دادهایی هستند که هم از منظر راوی و روایت و هم از منظر شخصیت و کنش‌های او اتفاق نیفتاده‌اند یا اتفاق نمی‌افتند. این مفهوم برای تجسم بخشیدن به دنیاهای تخیلیِ ناب، خواه دنیاهای مطلوب و خواه صرفاً یک طرح، به کار گرفته می‌شود. این مفهوم همچنین بیانگرِ رؤیاهای گسیخته یا باورهای ناموجه، شکست‌ها، امیدهای بربادرفته، گمان‌های ناروا، نتیجه‌گیری‌های نادرست، اشتباهات، دروغ‌ها و غیره است.

روایت‌ناشده کارکردهای بسیاری دارد. مثلاً می‌تواند ابزاری باشد برای کُندکردنِ آهنگِ روایت، برای توصیف یک شخصیت، یا برای ترسیمِ ویژگی‌های راوی و روایت‌گیر و تعیین رابطه‌ی میان این دو. همچنین، می‌توان از آن برای بسط درون‌مایه، ایجاد تعلیق، و بیان داستان به شیوه‌ای هرمنوتیکی استفاده کرد. (نک: داستان / پیرنگ؛ هرمنوتیک). اما قطعاً مهم‌ترین کارکردِ آن، کارکرد رتوریکی است (نک: نقد رتوریکی). روایت‌ناشده هرگاه درموردِ «عملِ» روایت به کار بسته شود و نه درموردِ خودِ روایت، ابزارهای در دسترس برای ساختن یک موقعیت یا تنظیم یک تجربه را برجسته می‌کند و بر واقعیتِ بازنمایی، در مقابل بازنماییِ واقعیت، تأکید می‌گذارد. به‌علاوه، روایت‌ناشده هنگامی که درموردِ آن‌چه گفته شده، و نه درموردِ گوینده‌ی آن، به کار بسته شود بر کیفیت و ارزش آن‌چه گفته شده، تأکید می‌گذارد. به این ترتیب، روایت‌ناشده وسیله‌ی مهمی است که رمان‌نویس به‌واسطه‌ی آن و به‌شیوه‌ای سلبی، هویتِ چیزی را که شایان گفتن است تعیین می‌کند.

بنابراین، ما باید تمایزی قائل شویم میان روایت‌ناشده و آن‌چه به دلایل مختلف نمی‌تواند روایت شود و روایت‌ناشدنی است. همچنین، باید روایت‌ناشده و ناگفته ــ آن‌چه در روایت گفته نمی‌شود و موقتاً یا برای همیشه در موردش سکوت می‌شود ــ را نیز از یکدیگر متمایز کرد.

← روایت‌شناسی

françois Gallays

زبان **(Language)**

زبان، به معنای دقیق کلمه، یکی از اصطلاحات حوزه‌ی نقد نیست، اما مفهوم محوریِ یکی از بزرگ‌ترین مباحثاتی است که در عرصه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبیِ مدرن جریان دارد. این مباحثات حول این پرسش دور می‌زنند که آیا شاکله‌ی ادبیات زبان است یا این که زبان تنها یکی از مؤلفه‌های ادبیات است؟ ارسطو شش عنصر را برای تراژدی برمی‌شمارد که «گفتار» (*lexis*) (یا زبان) فقط یکی از آن‌هاست. ناقدان شیکاگو این تحلیل را درموردِ شعر هم بسط می‌دهند و چهار عنصر را برای شعر غنایی برمی‌شمارند که در میان آن‌ها، «طرز بیان» (=زبان) کم‌اهمیت‌ترینِ آن‌ها به شمار می‌آید. اِلدر اولسن از آرایه‌هایی چون ریتم، و زبان مزیّن» سخن می‌گوید. زبان ممکن است وجهی تزیینی پیداکند، اما اساساً یک ابزار، و نوعی رسانه است: «واژه‌ها از این حیث که تحت کنترل سایر عناصر شعر هستند و به‌وسیله‌ی آن‌ها تعیین می‌شوند، اهمیت اندکی دارند».

شگفت این که اولسن برای عناصر غیرِقابل مشاهده‌ای نظیر «گزینش»، «اندیشه» و «شخصیت» اولویتی بیش از زبان قائل است. او می‌پذیرد که دسترسیِ ما به این عناصر از طریق زبان امکان‌پذیر می‌شود، اما به تبعاتِ این پذیرش واقف نیست، و آن این که فهم ما از

ساختارِ مجرد و معنای یک قطعه‌ی ادبی را ترتیباتِ زبانیِ آن قطعه تعیین می‌کنند. یک دیدگاه نیّت‌باور در موردِ ادبیات شاید بر این نظر استوار باشد که گزینشِ زبانِ مناسب تحت کنترل آراءِ شاعرانه‌ی مؤلف است؛ اما دیدگاه فوق توجهی به این واقعیت ندارد که زبان، به محض این که انتخاب شود، از کنترل مؤلف خارج می‌شود ـ به تملک عموم در می‌آید و موجب بروز ادراک‌ها و واکنش‌های عمومی می‌شود: هر یک از واژه‌های شعر صرفاً یک واژه‌ی آن شعر نیست، بلکه یک واژه‌ی زبان هم هست ـ و درنتیجه، واجد معناها و دلالت‌های ضمنی‌ای بیرون از بافت شعر هم هست. به این ترتیب، همچنان که روان‌شناسانِ زبان و معناشناسان معتقدند، مفهوم‌سازی و بنابراین، فهم ساختارِ شعر تحت کنترل زبان است. این دیدگاه، موضعِ ناقدان نو نیز هست: در شعر، «محتوا» فقط در قالب آن‌چه «صورت» به دست داده است، قابل دستیابی است و لاغیر. (نک: نقد نو). چنان‌که دیوید لاج می‌گوید، ارائه‌ی نظریه‌ای جداگانه برای ادبیات منثور توجیه مناسبی ندارد. زبان ممکن است به دلیل برجسته‌سازیِ روساخت، پاسخ‌های ما به شعر غنایی را به شدت تحت کنترل داشته باشد، اما این کنترل گرچه در موردِ داستان شدتِ کم‌تری دارد، اما به لحاظِ کیفی نمی‌تواند تفاوتی با آن داشته باشد: زبان فرمان معنا را در دست دارد، و این نکته در موردِ همه‌ی گونه‌های کاربردی زبان صدق می‌کند.

گرچه بسیاری از ناقدان مدرن بر اهمیت و نقشِ درجه اول زبان تأکید دارند، اما در موردِ «کاربردهای» گوناگونِ زبان متفق‌القول نیستند. آ. آ. ریچاردز، با پی‌ریزی نظریه‌ای رمانتیک و تأثری در بابِ ادبیات، دو کاربرد زبان را از یکدیگر متمایز می‌کند: یکی کاربرد «علمی» یا «ارجاعی» زبان و دیگری کاربرد «ادبی» یا «عاطفیِ» آن. نظر او مبنی بر این که فقط زبانِ علمی است که می‌توان از آن «برای مقاصد «ارجاعی» استفاده کرد و همین زبان حامل صدق و کذب است»، شالوده‌ی اساسیِ هر نظریه‌ای در موردِ «تخیلی بودنِ» ادبیات است ـ که البته در این حوزه شرایط صدق باید به حال تعلیق دربیاید. یکی از نظریه‌های تأثیرگذار در موردِ «کاربردهای زبان»، نظریه‌ی رومن یاکوبسن است. یاکوبسن برمبنای میزان اهمیتِ عواملِ گوناگونی که در هر رخ‌دادِ ارتباطی حضور دارند، شش کارکرد را برای زبان برمی‌شمارد که عبارتند از کارکردهای «عاطفی» یا «بیانی»، «کُنایی»، «هم‌سخنی»، «ارجاعی»، «فرازبانی» و «ادبی». مثلاً در کارکرد ارجاعی تأکید بر بافتِ غیرِزبانی (یا جهان) است که در جریان کنش ارتباطی به آن اشاره می‌شود، و در مقابل، سایر عوامل از جمله ویژگی‌های گوینده یا مخاطب یا صورتِ گفته اهمیت کمتری پیدا می‌کنند. (نک: ارتباط، نظریه‌ی). از سوی دیگر، کارکرد «ادبی» توجه را دقیقاً به ساختمان صوریِ زبان معطوف می‌کند؛ یاکوبسن فرمول بسیار روشنگری برای توضیح اصل ساختاریِ شکلِ ادبی به دست می‌دهد (که البته فرمولی بسیار پیچیده است و در این‌جا نمی‌توان جزئیات آن را توضیح داد). ما در این‌جا نمی‌خواهیم به بررسی میزان اعتبارِ «اصل ادبیِ» یاکوبسن بپردازیم. آن‌چه در این‌جا مورد سؤال است، دسته‌بندیِ کارکردهاست. تقسیم این‌گونه‌ی کارکردهای زبان که مقوله‌ای جداگانه را برای کارکرد «شعری» یا «ادبی» قائل می‌شود، موجب نادیده ماندنِ ویژگی‌های زبانی‌ای می‌شود که با این معیار انطباق ندارند و درنتیجه، درکی ناقص از متن

ادبـی بـه دست مـی‌دهد (نک: مـنبع [۵۱۰]، فصل‌های ۹ و ۱۰).

خـوشبختانه، نـظریه‌پردازانِ مـعاصرِ ادبیات به‌طورِ روزافزونی پذیرفته‌اند که فرآیندهای زبانی هم در درونِ ادبیات وجود دارند و هم در بیرونِ آن. البته هیچ‌گونه معیار زبانی برای تفکیک ادبیات از غیر ادبیات وجود ندارد. نتیجه‌ی این تصمیمات و نگـرش‌ها ــ اولویت قـائل شـدن بـرای زبـان و توجه به نقش زبان در ادبیات به‌مثابه‌ی پـدیده‌ای که تفاوتی اساسی با زبانِ سایر متون ندارد ــ این است که می‌توانیم تمامی یافته‌هامان را دربـاره‌ی زبان در معنای عام آن، در حوزه‌ی نقد ادبی به کار ببندیم. این یافته‌ها در پنجاه سال گذشته و به‌ویژه در بیست و پـنج سـالِ گـذشته بسیار چشـمگیر بوده‌اند و به‌بحث‌های داغی در موردِ نظریه‌ی زبان دامن زده‌اند، و موجب شده‌اند تا ما فـهم دقیقی از اصول حـاکـم بـر سـاختمان زبـان در سـطوح متفاوتِ آن، به ویژه در سطوح نحوی و واجیِ آن به دست آوریم، گام‌های بلندی در افزایش دانش تـجربی‌مان از زبـان‌های گـوناگـون بـرداریـم، پیشرفت‌های عظیمی در فهم روابط میان زبـان و تفکر، و میان زبان و جامعه حـاصل کـنیم، و نـیز موجب شده‌اند بحث پردامـنه‌ای دربـاب روابـط میان زبان‌شناسی و رشته‌های مجاور ــ آمـوزش، روان‌شــــناسی، جــامعه‌شناسی، مــردم‌شناسی، سیاست، هوش مصنوعی، نظریه‌ی ادبی، و نـقد ادبی ــ در بگیرد.

در طـی بـیست سـال گـذشته، بـررسی‌های زبان‌شناختیِ ادبیات در قالب «سبک‌شناسی» یا «نقد زبان‌شناختی»، در چندین جـهت بـه پـیش رفـته‌انـد. ایـن بـررسی‌ها بـرپـایه‌ی آراءِ یـان موکاروفسکی و رومن یاکوبسن انجام شده‌انـد و آثار پرمایه‌ای را در حوزه‌ی نظریه‌ی ادبی تـولید کرده‌اند. این بررسی‌ها به دانش ما درباره‌ی برخی از وجوه ساختار ادبی که مـاهیتی آشـکارا زبـانی دارنـد (مـثل اسـتعاره و وزن) بـه مـقدار زیـادی افزوده‌اند. که البته در این میان برخی از سرفصل‌ها مانند «نحو» که پیش‌تر وضوح کمتری داشتند، در نـظر نـاقدان اهـمیت بـیشتری یـافته‌انـد. در بررسی‌های زبـان‌شناختی نـیز تـوجه عـمدتاً بـر برخی از ژانرهای نوشتار ادبی معطوف بوده است.

ســرانــجام ایــن کــه تــا جـایی کـه بـه نـقد زبـان‌شناختی مـربوط مـی‌شود، امیدبخش‌ترین پــیشرفت‌ها، در گــرایش تـازه‌ای نـهفته است که می‌کوشد نگرشی گـفتمانی بـه ادبیات داشـته باشد. (نک: گــفتمان؛ گــفتمان‌کاوی). در ایـن رویکرد، زبان تنها ساختاری صوری، و کارِ آن نیز صرفاً انتقال اندیشه‌ها نیست، بلکه کنشی بینافردی است کـه عـلت‌ها و مـعلول‌هایی در سـاختار اجتماعی دارد و واجد اشارات ایدئولوژیکی هـم هست. نقد زبـان‌شناختیِ گـفتمان‌محور، تـحلیلی است که بنیانی تاریخی دارد و در پی آن است که مـتون را بـا ارجـاع بـه بـافت فـرهنگی و نـظام ایدئولوژیکیِ آن متون و زمینه‌ی فرهنگی و نـظام ایــدئولوژیکیِ خــودِ مـا تـفسیر کـند. (نک: ایــدئولوژی؛ افـق ایـدئولوژیک). در ایـن رویکرد، تحلیل صورتِ زبانی و ارجاع به بـافت به صورتِ آمیخته صورت می‌گیرد، و نه آن‌طور که در نـقد و نـظریه‌ی ادبی مـدرن دیـده مـی‌شود، به صورت جداگانه و منفک.

← ادبیات

Roger Fowler

زبان/گفتار (Langue / Parole)

تـمایز مـیان زبـان (لانگ) و گـفتار (پـارول) را فردینان دو سوسور در کتاب دوره‌ی زبان‌شناسی

عمومی مطرح کرد. سوسور برای تعیین آماج زبان‌شناسی خاطر نشان کرد که تصور ما از زبان «ربطی به منشِ آوایی نشانه‌ی زبانی ندارد» ([۱۳۴۱]، ص ۷). «موضوع» زبان‌شناسی همه‌ی آن چیزهایی است که به زبانِ انسان ارتباط دارد، حال آن‌که «آماجِ» زبان‌شناسی، زبان به‌مثابه‌ی «یک کلیتِ خودشمول، و مبنایی برای طبقه‌بندی» است که همچون «هنجاری برای سایر نمودهای گفتار» عمل می‌کند (ص ۹). (نک: سوژه / ابژه). با این تعریف، زبان را می‌توان به‌کمک مفهومِ نظام یا ساختار، از انبوهِ داده‌های مربوط به گفتار جدا کرد: «زبان نظامی از نشانه‌هاست که در آن تنها چیزِ ضروری وحدتِ معناها و تصاویرِ آوایی است، و در آن هر دو بخشِ نشانه مَنشی روانی دارند» (ص ۱۵). (نک: نشانه). زبان به‌مثابه‌ی یک نظام، به‌وسیله‌ی جامعه ــ همه‌ی کاربران زبان ــ شکل می‌گیرد و به این ترتیب، «خارج» از کنترلِ آحادِ مردم است. از سوی دیگر، گفتار، همچون کنشی فردی، در چارچوب مستحکمی که زبان (لانگ) فراهم آورده است، حادث می‌شود. در مقابلِ گفتار به‌مثابه‌ی «کنش»، زبان انباره‌ی کاملاً منفعلی از نشانه‌هایی است که تنها به واسطه‌ی عاملیتِ گفتار، همراهِ هم در سخن ظاهر می‌شوند. در یک ارتباط، زبان و گفتار هم‌زیستی دارند؛ به این معنا که گفتار پیام را شکل می‌دهد و زبان آن را می‌فهمد یا تعبیر می‌کند. تمایزِ زبان /گفتار و آگاهیِ حاصل از آن مبنی بر وجودِ هسته‌ای اجتماعی در هر رفتارِ زبانیِ منفرد، نفوذ بسیاری بر ساختارگرایی فرانسوی داشته است.

← نشانه‌شناسی؛ ساختارگرایی

Gregor Campbell

زبان‌شناسی انتقادی (critical linguistics)
زبان‌شناسی انتقادی بررسی انتقادیِ گفتمان است؛ با توجه به نظریه‌ی انتقادی و پساساختارگرای معاصر، می‌توان گفت که در این‌جا «انتقادی» به این معنا است که زبان‌شناسان تنها به «چیستی» زبان توجه نمی‌کنند، بلکه کانون توجه آنان «چراییِ» زبان است. به همین قیاس، آنان بیش از آن که به بررسیِ «چیستیِ» معنا نظر داشته باشند، به بررسی «چگونگی» معناپردازی و افاده‌ی معنا در گفتمان نظر دارند. (نک: نظریه‌ی انتقادی؛ پساساختارگرایی).

ایدئولوژی
زبان‌شناسیِ انتقادی تنها به بررسی ساختار زبان و متون نمی‌پردازد، بلکه افراد و نهادهایی را که شیوه‌های گوناگونی برای معناپردازی در متن دارند، نیز مورد بررسی قرار می‌دهد. فرض پایه‌ی زبان‌شناسیِ انتقادی این است که رابطه‌ی میان شکل و محتوا در گفتمان رابطه‌ای دل‌بخواهی یا قراردادی نیست، بلکه رابطه‌ای است که صورت‌بندی‌های قدرتِ نهادی /گفتمانی آن را به لحاظ فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی رقم می‌زنند و محدود می‌کنند. (نک: قدرت). بنا بر این، در چارچوب زبان‌شناسیِ انتقادی، گفتمان‌کاوی تجزیه و تحلیل ساختارها و معناهایی است که بارِ ایدئولوژیک دارند. پس هرگاه به این پرسش پاسخ دهیم که گفتمان «چگونه» افاده‌ی معنا می‌کند، هم به لحاظ هم‌زمانی و هم به لحاظ درزمانی، به این پرسش نیز پاسخ گفته‌ایم که جامعه «چگونه» افاده‌ی معنا می‌کند.

به‌گفته‌ی گونتر کرِس، زبان‌شناسی انتقادی بر

یک اصل پایه استوار است، و آن این که همه‌ی متون «همیشه و لزوماً ساختاری ایدئولوژیک دارند؛ و ساخت‌مندیِ ایدئولوژیکِ زبان و متون را به سهولت می‌توان به ساختارها و فرآیندهای اجتماعی‌ای ربط داد که منشأ تکوین این متون هستند» ([۸۸۶]، ص ۶۵). (نک: ایدئولوژی). بنابراین، تجزیه و تحلیل متن در چارچوب زبان‌شناسیِ انتقادی، فرآیندِ کشفِ معانیِ منفردی که در دل متن جای گرفته‌اند، نیست؛ متن‌کاوی اسطوره‌زدایی از فرآیندها و جایگاه‌های تولید و دریافت است و بر این اساس، تحلیل‌گر می‌تواند عملکردِ ایدئولوژی را در زبان نشان دهد. این رویکرد در تقابل با پارادایم غالبِ «شیء‌سازی» قرار می‌گیرد که در کانون فعالیت‌های روشنفکریِ غیرانتقادی سده‌ی بیستم قرار داشت. بر اساس این پارادایم، معانی «به صورت طبیعی» و طبق تفاوت‌های قدرت و منزلت ساخته می‌شوند، و «کسانی که این معانی به آن‌ها تحمیل می‌شوند باید این معانی را بپذیرند؛ یعنی باید متون را همان‌گونه که ساخته شده‌اند بخوانند» ([۸۸۶]، ص ۶۵-۶۶). بنابراین، زبان‌شناسیِ انتقادی مخالف کالاشدگی معانی است، و این کالاشدگی جزئی از یک نظم اجتماعی است که شیوه‌های مقاومت را سرکوب می‌کند و به این وسیله و با اتکا به روش‌های ناعادلانه، صداهای بدیل را خاموش می‌کند.

رابطه‌ی معنا و ایدئولوژی در کانون زبان‌شناسیِ انتقادی قرار دارد؛ رویکردی که به لحاظ نظری، از حوزه‌های دیگر هم‌چون فلسفه، جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی و علوم سیاسی، تأثیرِ بسیار پذیرفته است. زبان‌شناسیِ انتقادی حوزه‌ای بینارشته‌ای است که بر فرضِ پایه‌ی زیر استوار است: گفتمان صرفاً وسیله‌ای برای بازنمایی، یا ابزاری برای ارتباط یا مبادله‌ی اطلاعات نیست؛ و به زبان به‌مثابه‌ی «گفتن» نیز مربوط نمی‌شود، بلکه به زبان به‌مثابه‌ی «عمل»، و به کنش، قدرت و نظارت مربوط می‌شود.

گفتمان و نشانه‌شناسی اجتماعی

زبان‌شناسی سنتی (ساختارگرا) مدعی است که فرآیندهای ارتباط را تبیین می‌کند، اما این کار را بدون توجه به ارتباطات و تعاملات واقعی میان آدم‌ها صورت می‌دهد. (نک: نظریه‌ی ارتباط). «پرسش‌هایی از این قبیل که گویندگان و نویسندگان چرا و درباره‌ی چه چیزی دوست دارند سخن بگویند یا بنویسند، پرسش‌هایی است که در زبان‌شناسی مطرح نبوده است» ([۸۸۶]، ص ۶۷). کانون توجه زبان‌شناسی فهمِ زبان به‌مثابه‌ی یک نظام مستقل (لانگ) بوده است و به گفتمان‌های واقعی که جزئی از فرآیندها و ساختارهای اجتماعی هستند توجه چندانی نداشته است، و به همین دلیل، در تبیینِ این امر که متون «چگونه» افاده‌ی معنا می‌کنند، ناکام مانده است. راجر فاولر سال‌ها پیش گفته بود که «زبان‌شناسیِ معاصر بدون از سر گذراندن اصلاحاتِ واقعی نمی‌تواند جذب نقد شود» ([۵۱۱]، ص ۱۲۰). این اصلاحات به معنای پذیرفتن این نکته است که هر گفتمانی چندلایه، چندمرتبه، چندنقشی، و چندمعنا است. (نک: ساختارگرایی).

فرض اصلی این است که معنای واحدی «در» متن وجود ندارد، بلکه متن حامل معناهای بالقوه‌ی متعددی است که برخی از آن‌ها به دلایل مختلف و در زمان‌های متفاوت، و به علل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، بر برخی دیگر اولویت و تفوق می‌یابند. نشانه‌شناسی اجتماعی به بررسی ریشه‌های این دلایل می‌پردازد و گفتمان

در کانون بررسی نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد. در این چارچوب، گفتمان عبارت است از «مکانی که أشکالِ اجتماعیِ سازمان‌یافته برای تولیدِ متون درگیر نظام‌های نشانه‌ای می‌شوند و به‌این‌ترتیب، مجموعه‌ای از معانی و ارزش‌ها را بازتولید می‌کنند یا تغییر می‌دهند؛ معانی و ارزش‌هایی که یک فرهنگ را می‌سازند» ([۷۱۵]، ص ۶).

این معانی و ارزش‌ها به افراد خاص تعلق ندارند، بلکه در جریان یک رویارویی و تعامل ارتباطی، و در زمانی واقعی که تعیّن ایدئولوژیک و انگیختگیِ سیاسی دارد، تولید می‌شوند. زبان‌شناسی ساختارگرا بسیاری از سویه‌های مهم این رویاروییِ ارتباطی را کنار می‌گذارد؛ در این میان، مهم‌ترین سویه‌ی کنارگذاشته‌شده همان «کنش» و «تعامل» میان افراد و نهادها در جریان تولید معانی است. این رویکرد زبان را در مقام «کنشی» معنادار به حاشیه می‌راند و توجه خود را بیشتر به روابطِ ساختاری معطوف می‌کند تا به فرآیندهای ارتباطی. گفتمان درباره‌ی تعامل و تبادل است، درباره‌ی مردم و نهادها، و نیز درباره‌ی قدرت، منزلت و نظارت و کنترل.

نظارت و کنترل

در چارچوب تحلیل انتقادی گفتمان، می‌توان گفت که زبان‌شناسیِ انتقادی از صِرفِ تلاش برای بازیابیِ توصیفیِ معنا فراتر می‌رود. زبان‌شناسیِ انتقادی فرآیندی است که تفسیری اجتماعی و سیاسی از شیوه‌های تکوین معانی به دست می‌دهد؛ شیوه‌هایی که اغلب به‌گونه‌ای پنهانی عمل می‌کنند تا به یک ایدئولوژیِ خاص تفوق ببخشند، و به این ترتیب، از طریق «کنترلِ» معانی، بر افراد نیز إعمالِ کنترل می‌کنند.

بنابراین، زبان «هم ابزار ارتباط است و هم ابزار کنترل» ([۸۸۸]، ص ۶): آدم‌ها از طریق زبان هم کسبِ اطلاع می‌کنند و هم به بازی گرفته می‌شوند، هم اطلاع می‌رسانند و هم دیگران را به بازی می‌گیرند. پس نظریه‌های زبانی نظریه‌هایی درباره‌ی ایدئولوژی هستند و از این حیث، به‌نحوی، صوَرِ سازمان‌یافته‌ی بیانِ واقعیاتِ اجتماعی هستند ([۸۸۸]، ص ۱۵). به این ترتیب، ساخت‌های زبانی برای این به کار گرفته می‌شوند که «تجزیه و تحلیل‌های ما از واقعیت را نظام‌مند کنند، تغییرشان دهند و در اغلب موارد حجابی دورشان بکشند؛ به کار گرفته می‌شوند تا بر افکار و رفتار دیگران مهار بزنند، افراد و رخ‌دادها و چیزها را طبقه‌بندی و درجه‌بندی کنند، و بر شأن و منزلتِ نهادی و فردی تأکید گذارند» ([۵۱۲]، ص ۲). از این رو، همه‌ی متون «تابع تعیّنات زبانی و اجتماعیِ همسانی هستند، و از این حیث تفاوتی میان متون ادبی و غیر ادبی وجود ندارد» ([۸۸۷]، ص ۱۲۷). پس زبان‌شناسیِ انتقادی «می‌تواند بازنمودگیِ دانش را آشکار سازد، سامانِ نظام‌های نمادین ــ نظام‌هایی که به‌واسطه‌ی آن‌ها بازنمایی دانش تحقق می‌پذیرد ــ را به نمایش گذارد، و علل و عواقب این فرآیندها را توضیح دهد؛ (و شاید مهم‌تر از آن) زبان‌شناسیِ انتقادی می‌تواند امکان تحقق بازنمایی‌های بدیل را مطرح کند» (نک: منبع [۵۰۸]).

طبقه‌بندی

زبان‌شناسان انتقادی بر این باورند که فرد از طریقِ طبقه‌بندیِ گفتمانیِ جهان به آن معنا می‌بخشد. این نکته به معنای زیر سؤال بردنِ «فرضی رایج اما مغالطه‌آمیز است، و آن این که جهان ساختاری طبیعی دارد که زبان از طریق انعکاسِ آن و

به شکلی منفعلانه معنای آن را استخراج می‌کند» ([۵۰۸]، ص ۱۵). ما جهان را نه به‌واسطه‌ی معرفتی پیشازبانی از واقعیت، بل به‌اعتبارِ «نقش فعال زبان در طبقه‌بندیِ پدیدارها و تجربه‌های خود ما»، تجربه می‌کنیم ([۵۰۸]، ص ۱۵). آدم‌ها از طریق نظام طبقه‌بندی و مقوله‌سازی با جهان ارتباط برقرار می‌کنند. ایدئولوژی‌های متفاوت طبقه‌بندی‌های متفاوتی به بار می‌آورند و درنتیجه، واقعیت‌های متفاوتی خلق می‌کنند. پس تحلیلِ انتقادیِ زبان به معنای تحلیل این ایدئولوژی‌ها و نیروهای فائقه‌ی پشتیبانِ آن‌ها است. بنابراین، شیوه‌ای که برای طبقه‌بندی زبان انتخاب می‌شود، روندی ناسوگیرانه نیست. این طبقه‌بندی‌ها نشانه‌ی انگیختگی ایدئولوژیکِ نظریه‌ها و فعالیت‌های نظریِ موجد آن‌ها هستند.

پراکسیس

زبان‌شناسان انتقادی اذعان دارند که آنان ناظران «عینی»، بی‌طرف و بی‌غرضِ رخ‌دادهای زبانی نیستند ــ رخ‌دادهایی که بازتابنده‌ی واقعیاتِ از پیش موجودند. آنان تحلیل‌گرانی با علائق سیاسیِ مشخص هستند که اغلب قصد کرده‌اند که در پراکسیسی انتقادی شرکت کنند تا به‌واسطه‌ی آن، دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی به بار آورند. پس زبان‌شناسیِ انتقادی تبیینی از زبان، گفتمان، ژانر و متن به دست می‌دهد که خاستگاهی سیاسی و اجتماعی دارد. این تبیین نشان می‌دهد که چطور دیدگاه‌هایی که ساز و کار جهان را توضیح می‌دهند، به دلایلی سیاسی و با اتکا به ایدئولوژی‌های مشخص، نسبت به دیدگاه‌های دیگر برتری می‌یابند. زبان‌شناسیِ انتقادی، نه تنها برخلاف جریان رایج در زبان‌شناسی، زبان را نظام نشانه‌ایِ اجتماع می‌خواند (مایکل هلیدی؛ نک: منبع [۶۵۸])، بلکه ناکارآمدی و عدم تناسب این جریان را نیز زیر سؤال می‌برد.

کار اصلیِ زبان‌شناسِ انتقادی اسطوره‌زدایی است، و از این منظر، گفتمان را بازتابِ زبانیِ ساختارِ اجتماعی نمی‌انگارد، بلکه آن را جزء لازم و سیاسیِ این ساختار به شمار می‌آورد. کارِ زبان‌شناسی انتقادی این است که این ساختارها و راهبردهای گفتمانی را نقادانه برگزینند و آن‌ها را واسازی کند تا به این ترتیب، توجه خود را به الگوهای معنایی معطوف کند ــ الگوهایی که بسیاری‌شان به‌لحاظ سیاسی و فرهنگی ظالمانه هستند. این کار مستلزم «کند و کاوی دقیق در مقولات، نقش‌ها و نهادهای ایدئولوژیکی است که جامعه از طریق آن‌ها شکل می‌گیرد و به آگاهی اعضای خود شکل می‌دهد و راه خود را تداوم می‌بخشد» ([۵۱۰]، ص ۲۵).

گزینش نقادانه‌ی متون و ساختارها جهت تحلیل اهمیت بسیار دارد. این روند، روندی دل‌بخواهی نیست و با سمت‌گیری مشخص به سوی گفتمان‌هایی محقق می‌شود که تحلیل‌گر معتقد است با واسازیِ آن‌ها، الگوهای سلطه، ستیزه، و بی‌عدالتی آشکار می‌شوند؛ و این‌ها موضوعاتی هستند که در غیر این صورت، معضلی ایجاد نمی‌کنند و حتی گاه نادیده می‌مانند. وقتی می‌خواهیم دست به تحلیل انتقادی بزنیم، «باید بدانیم که «چرا» برای این کار به تحلیل کلامی روی می‌آوریم؛ و چنین شناختی ناگزیر به روش تحلیل جهت می‌دهد» ([۵۰۷]، ص ۳۹). این کار از نظر بیشتر تحلیل‌گران کاری بسیار غیرِعلمی، ذهنی، و مداخله‌جویانه تلقی می‌شد و حتی هنوز هم چنین است. اما زبان‌شناسان انتقادی در مقام تحلیل‌گران اجتماعی بر کنش‌های سیاسی‌ای که انجام می‌دهند وقوف دارند

و خود را در فرآیند تکوین جامعه‌شناسیِ شناخت، ناظرانی بی‌طرف نمی‌انگارند. هرگونه نقدی کنشی سیاسی است، و هر تحلیل انتقادی جزئی مهم از گفتمان سیاسی است ــ نوعی پراکسیس است: گفتمانی است که در پس هر کنشی توضیحی می‌جوید. هرگونه نقدی باید «ترقی‌خواهانه، به لحاظ اجتماعی پاسخ‌گو و از نظر آموزشی مفید باشد» ([۵۱۰]، ص ۱۹۹). بنابر این، زبان‌شناسیِ انتقادی گفتمان را در مقام واقعیتی مادی تحلیل می‌کند و بر نظریه‌ای مبتنی است که «مداخله‌ی مستمر نقادانه را در پدیدار نشانه‌ای میسر می‌سازد» ([۴۱۴]، ص ۲۹).

گزینه‌ها و محدودیت‌ها

زبان‌شناسی انتقادی مبتنی بر این باور است که نمی‌توان ساختارهای زبان را از کاربرد زبان تفکیک کرد، و درعین‌حال، به وجودِ هیچ‌گونه رابطه‌ی یک‌به‌یک و سرراست یا قابل پیش‌بینی میانِ یک شکلِ زبانی و کاربرد یا معنای اجتماعیِ آن شکل قائل نیست. چنان‌که راجر فاولر می‌گوید: «دنیای ادراک و شناخت ــ دنیا چنان‌که ما می‌شناسیم ــ امری مصنوع، و ساخته‌ای اجتماعی است» ([۵۱۰]، ص ۲۴). جامعه‌شناسیِ زبان، در شکلِ سنتیِ آن، مبتنی بر این انگاره است که جوامعِ زبانی دستورِ زبانی دارند که مسبوق بر فرآیندهای اجتماعی است. معنای این حرف آن است که زبان موجودیتی جدا از مردم دارد، و بنابراین، نوعی دوگانه‌باوریِ ساختارگرایانه‌ی زبان /کاربرد زبان می‌تواند در این میان شکل بگیرد. زبان‌شناسی انتقادی با این دیدگاه مخالف است و اعتقاد دارد که هر کوششی برای برقراری ارتباط میان زبان و کاربردِ آن در جامعه ــ کاری که در جامعه‌شناسیِ زبان صورت می‌گیرد ــ بر این فرض استوار است که این پیوند امری دل‌بخواهی و در بیشتر موارد بخشی از فرآیندِ بی‌نظمِ خلقِ معناست.

زبان‌شناسی انتقادی معتقد است که صورت‌های زبانی «آزادانه» گزینش نمی‌شوند، بلکه مجموعه‌ای از محدودیت‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک، این گزینش‌ها را تعیین می‌کنند. سخن گفتن از این محدودیت‌ها به آن معناست که می‌توان از طریق نظامی از راهبردهای قدرت (نظم و انقیاد) و همبستگی (پیوستگی و ستیز)، که بخشی از نظام‌های کنترلیِ زبان و جامعه هستند، مردم را آلت دست قرار داد، آن‌ها را «نظم داد»، و نقش و جایگاهی فرودست (یا فرادست) به آن‌ها واگذار کرد. «نتیجه این که مشخصات هر گروهِ اجتماعی از طریق فرآیندهای مخاصمه و مبارزه بین مقوله‌های اجتماعیِ متفاوتی که برپایه‌ی طبقه، نژاد، جنسیت، سن و سایر جنبه‌های صورت‌بندی‌های گروهی شکل گرفته‌اند، و همچنین سازوکارهایی برای میانجی‌گری و حل و فصلِ آن‌ها»، ترسیم می‌شود ([۷۱۵]، ص ۲۶۶). برپایه‌ی نوعی هرمنوتیکِ راززدا، ما می‌توانیم از متونی که تولید می‌کنیم برای «خواندنِ» این فرآیندهای اجتماعی و نهادیِ معناسازی استفاده کنیم؛ فرآیندهایی که ساختارهای زبانی /نشانه‌ای آن‌ها را منعکس نمی‌کنند، بلکه تولیدشان می‌کنند.

این ساختارها که نشان داده‌اند واجد ارزشی خاص هستند، غالباً با فرآیندهای تعدی، وجه، گشتارها، اسم‌سازی، واژگانی شدن، و توالی‌دهی و نظم‌بخشی به گفتمان همراه بوده‌اند. در تحلیل انتقادیِ بنیادهای ایدئولوژیکِ گفتمان، رابطه‌ی متقابل این فرآیندها با مسئولیت مشارکین،

قدرت و مقام اجتماعی، دیدگاه‌ها و نگرش‌ها، میزان رسمی بودن یا خودمانی بودنِ رخ‌داد زبانی، و مسئله‌ی فاصله‌ها و میزانِ صراحتِ موجود در آن، نیز از اهمیت خاصی برخوردار هستند.

نتیجه‌ای که از این کار حاصل می‌شود صرفاً تفسیرِ زبان‌شناختیِ متون نیست، بلکه تفسیر جامعه نیز هست، زیرا «پیوندهای نیرومند و فراگیری میان ساختار زبانی و ساختار اجتماعی وجود دارد» ([۵۱۲]، ص ۱۸۵). درنتیجه، می‌توان گفت که متون «بخشِ زبانیِ تعاملاتِ پیچیده‌ی ارتباطی هستند» (ص ۱۹۵). زبان «فقط «بازتابِ» فرآیندها و ساختارهای اجتماعی نیست، بلکه همچنین، وسیله‌ای است جهت قوام ساختارهای اجتماعی و شرایطِ مادیِ موجود» (ص ۱۹۶). بنابراین، نظریه‌ی انتقادیِ زبان «را باید درچارچوب نظریه‌ای در مورد تمام نظام‌های نشانه‌ای دید؛ نظام‌هایی که سرشتی اجتماعی دارند و باید با آن‌ها چونان کنش‌هایی اجتماعی مواجه شد» ([۷۱۵]، ص II). از این رو، تفسیر درواقع تفسیرِ معناهای اجتماعی‌ای است که «در گفتمان بیان شده‌اند؛ این تفسیر در پرتوِ بافتِ تعاملی و بسترِ اجتماعیِ فراگیرتر، و از طریق تجزیه و تحلیل ساختارهای زبانی صورت می‌گیرد» ([۵۱۲]، ص ۱۹۶).

← گفتمان؛ گفتمان‌کاوی؛ ایدئولوژی؛ پراکسیس؛ قدرت

David Birch

زنایش (Gynesis)

زنایش واژه‌ی جدیدی است که آلیس جاردین (از ترکیب واژه‌ی یونانیِ *gyne* به معنای «زن» و پسوند یونانی *sis*- به معنای «کنش» یا «فرآیند») ساخته تا به کمک آن استعاره‌پردازی از زن را در نظریه‌ی معاصر فرانسوی توضیح دهد. (نک: استعاره / مجاز مرسل). جاردین که کار فکری‌اش، درواقع، در تقاطع اندیشه‌های فرانسوی و انگلیسی ـ آمریکایی قرارگرفته، معتقد است که به دلیل زیر سؤال رفتنِ کلان‌روایت‌های اروپایی از سوی پسامدرنیسم، فضای رتوریکی‌ای در این کلان‌روایت‌ها شکل گرفته است که ویژگیِ زنانه دارد؛ این فضا نوعی دغدغه‌ی همیشگی در موردِ زنان است و «زنایش» نامیده می‌شود. بحران معرفت‌شناختیِ پس از جنگ جهانی دوم، رابطه‌ی میان ساختارهای دانش و ستم فرهنگی را آشکار کرده است؛ و آن مفهومی از مشروعیت که الگوهای انتزاعیِ مرسوم عرضه می‌کنند فرهنگ را و، درواقع، نوع خاصی از فرهنگ یعنی فرهنگِ مردسالار را بیمه کرده است. (نک: مرد ـ سالاری). بازاندیشی در این کلان‌روایت‌ها سبب شده تا به‌جای مفاهیم «هویت» و «وحدت» مفهوم «تفاوت» در کانون توجه قرار بگیرد و اندیشه‌ها بیشتر بر زبان و سوژه‌ی سخن‌گو متمرکز شوند. (نک: سوژه / ابژه؛ تفاوت / تفاوط). این بازاندیشی نه تنها مستلزم نوعی کنکاش در بنیادهای کلاسیکِ فکر غربی و تقابل‌های دوگانی‌ای است که این بنیادها را تغذیه می‌کنند، بلکه متضمن بررسی نحوه‌ی به وجود آمدنِ این دوگانگی‌ها نیز هست (مرد/زن و متعاقبِ آن فعال/منفعل، روح/ماده، زمان/مکان، روان/تن). نقدهای ناشی از این رویکرد به مطالعه‌ی حوزه‌هایی می‌پردازند که، پیش‌تر، از قلمروِ فکرِ سنتی کنار گذاشته شده بود و یا در حاشیه‌ی آن قرار گرفته بود؛ فضاهایی مهارناشدنی که فضایی زنانه نامیده، و یا به شکل زن بازنموده

شده‌اند. (نک: حاشیه؛ تقابل دوگانی).

متونی که به بررسی این فضا می‌پردازند، از استعاره‌های مربوط به تنِ زن بهره می‌گیرند و یا به ساختارهای اجتماعی و معرفتی، شکلی زنانه می‌بخشند؛ که در این میان، می‌توان مثلاً به اثرِ دریدا درباره‌ی نوشتار (اشارات او به متن مستور، پرده‌ی بکارت، و یا توجه او به تخیلِ زنانه پیرامونِ حقیقت)، بحث ژاک لاکان درباره‌ی میل و سوژه‌گی، آثار بودریار درباره‌ی اغوا، تجزیه و تحلیل بارت از شهوانیّت و جنسیّت، و پژوهش‌های میشل فوکو درباره‌ی دیوانگی و جنسیت اشاره کرد. بنابراین، ارزش‌دهی به زنانگی و استعاره‌پردازی در موردِ «زن» به وجوهِ مشخصه‌ی اندیشه‌ی پسامدرن بدل شده‌اند. با این همه، چون «زنانگی» (یا زن) مقوله‌ای مفهومی است که در مقابل مردانگی (یا مرد) ساخته شده است، اغلب رابطه‌ای پیچیده میان زنانگیِ زیستی و انواع برداشت‌های تاریخی، نژادی، اقتصادی و جنسی درباره‌ی زنان، و یا نوعی واگرایی میان آن‌ها وجود دارد. زنایش لزوماً مفهومی فمینیستی نیست، زیرا مؤلفان بسیاری از متونِ مرد هستند و گاه به نظر می‌رسد این متون بازنویسی‌ای از بازنمودهای سنتیِ زنانگی هستند و نه زیرسؤال‌بردنِ این بازنمودها. افزون بر این، رابطه‌ی ضروری‌ای میان مفهوم زن آن‌سان که در متون زنایش نمود پیدا می‌کند و جایگاه سیاسی و تاریخیِ زنانِ واقعی وجود ندارد. با این وجود، مفهوم زنایش نگرشی قدرت‌مند و برجسته در اختیار فمینیست‌ها قرار می‌دهد، زیرا شیوه‌هایی بدیل برای فهم نظام‌های شناخت و بازنمایی عرضه می‌کند؛ نظام‌هایی که سوژه‌گیِ زنانه را سرکوب کرده‌اند و ممکن است باز هم آن را به بند بکشند. شماری از زنان فرانسوی مفهوم زنایش را در نظریه‌پردازی‌های فمینیستی‌شان به کار گرفته‌اند؛ مثل بهره‌گیری هلن سیزو از کارِ دریدا درباره‌ی نوشتار، زیرسؤال‌بردنِ مفاهیم فرویدی و لاکانی از سوی لوس ایریگاری، و کار ژولیا کریستوا درباره‌ی پدیدار زبانی و نظریه‌ی روان‌کاوی. زنایش از آن‌جا که در چارچوب نظریه‌ی فرانسوی شکل می‌گیرد ــ که امکان وجودِ حقیقتِ استعلایی و گوهرِ انسانی را مورد تردید قرار می‌دهد ــ بر شالوده‌ی زبانیِ سوژه‌گی و نیز بر ساختِ فرهنگی و زبانیِ جنسیت تأکید می‌کند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ ذات‌باوری).

← نقد فمینیستی

ELliabeth Harvey

زیبایی‌شناسی (Aesthetics)

ریشه‌ی واژه‌ی انگلیسیِ زیبایی‌شناسی (استتیک) واژه‌ی یونانی *aistetikos* است که به معنای چیزی است که حواس می‌توانند آن را درک کنند. رهیافت‌های زیبایی‌شناختی به ادبیات رهیافت‌هایی هستند که اساساً با مسائل مربوط به زیبایی و شکلِ اثر سروکار دارند تا با مسائل برون‌متنی یا زمینه‌ای از قبیلِ سیاست. زیبایی‌-شناسی، که کارش کاوشِ زیبایی و طبیعت در ادبیات و هنرهای زیبا است، متضمن دو رویکرد نظری است: (الف) بررسیِ فلسفیِ سرشتِ زیبایی و تعریفِ آن؛ و (ب) بررسیِ روان‌شناختیِ ادراکات، ریشه‌ها و تأثیراتِ ذهنیِ زیبایی. در دوره‌ای که نقد به شدت سیاسی است و توجه انتقادی معطوف به هویت سیاسی است و فرض بر این است که سخن زیبایی‌شناسانه ضرورتاً ویژگیِ صورت‌گرایانه یا هرمنوتیکی دارد و درنتیجه، سیاست‌زدوده است، خودِ مفهومِ

«زیبایی‌شناسی» در برخی حوزه‌ها معنایی منفی پیدا کرده و در برخی حوزه‌های دیگر، ارزش آن زیر سؤال رفته است. (نک: هرمنوتیک؛ صورت‌گرایی روسی).

با این همه، نباید تصور کرد که زیبایی‌شناسی یک‌سره فارغ از تاریخ است و علائقِ نظری آن تغییرناپذیرند و سیر تکوین و تحولِ آن از سیر تحول سایر أشکال اندیشه جداست؛ هرچند که در موارد متعددی چنان با هنر برخورد شده که گویی حوزه‌ای مستقل و خودمختار است. هلگا گه‌یر-رایان در موردِ تحولات تاریخی و زمینه‌های گفتمانِ زیبایی‌شناختی می‌نویسد: «تصادفی نیست که در دوران روشنگری یا دوران علم و عقلانیّت، گفتمانی درباره‌ی هنر شکل می‌گیرد. نگرش زیبایی‌شناختی و گفتمانِ مربوط به آن پی‌آمدِ رهاییِ علمی-عقلانیِ بشر از زیر سیطره‌ی طبیعت، و درنتیجه، پی‌آمدِ پیدایش قابلیتی در ما بودند که بتوانیم از بافت‌های مفروض و معین فاصله بگیریم... گذار از بوطیقا به زیبایی‌شناسی بیانگر یک گسست تاریخی است: گسست از رابطه‌ی بلافصل یا بی‌واسطه با جهان که در هنر تحقق می‌یافت... به‌اعتبارِ این انتزاع از رابطه‌ی بی‌واسطه، فردی، و ذهنی با جهان، سوژه قادر است ساحت عام و جهانی را تجربه کند؛ ساحتی که... به حوزه‌ی ادراک حسی تعلق دارد» ([۵۷۴]، ص ۱۸۶_۱۸۷).

بنابراین، می‌توان گفت که با گسستِ معرفتی از زمینه‌ی تاریخی و فرهنگیِ آن دوران، بافت تاریخی و فرهنگیِ ظهورِ زیبایی‌شناسی به‌مثابه‌ی یک گفتمانِ مشخص، شکل می‌گیرد. به بیان دیگر، زمینه‌ی پیدایشِ گفتمانِ زیبایی‌شناسیِ مدرن حکایت از قطع رابطه با أشکالی از تفکر، و ایجاد انسداد در سر راه آن‌ها دارد؛ أشکالی که خود پیدایشِ این زمینه را میسر ساخته‌اند. سویه‌ی دیگری از زیبایی‌شناسی که در این‌جا باید به بررسی آن بپردازیم، ریشه داشتنِ آن در ادراک حسی است ــ یا به تعبیرِ میشل بَرت، «وجهی از ادراک» که لذت از آن برمی‌خیزد: «پرسش‌هایی را که زیبایی‌شناسی طرح می‌کند، شاید بتوان چنین خلاصه کرد: (۱) آیا می‌توان گفت که در انسان مشخصاً قوه یا وجهی از ادراک وجود دارد که آن را زیبایی‌شناسی بنامیم؛ و در وهله‌ی بعد، ماهیت لذتی که این قوه به‌بارمی‌آورد چیست؟ (۲) آیا می‌توانیم ابژه‌ها یا آثاری را نشان بدهیم که دارای ارزش زیبایی‌شناختیِ عام هستند؟ بسیار دشوار است که با بیان این پرسش‌ها گرفتار دور تسلسل نشویم و جالب است که بدانیم تاریخِ رویارویی با این پرسش‌ها تاریخی چندان پرمایه نیست. زیبایی‌شناسی شاخه‌ای فرعی از فلسفه است که پرسش‌های آن نه در ارتباط با موارد مشخص، بلکه بیشتر در فضایی انتزاعی طرح می‌شوند (پرسش‌هایی مثل «زیبایی چیست» و چیزهایی از این قبیل)» ([۹۱]، ص ۳۴).

اما گاه با توسل به استدلالی دُوری، از بررسیِ مسئله‌ی امر زیبایی‌شناختی و پرسش در موردِ زیبایی‌شناسی ــ موضوعاتی که بَرت ما را متوجه آن کرد ــ اجتناب می‌شود؛ این استدلال نوعی زبانِ خودبسته در موردِ همین موضوع است و بیشتر به استقلالی اشاره دارد که برمبنای گسست پیش‌گفته شکل گرفته است. برخی بر این وجهِ مستقل یا خودبسنده‌ی گفتمانِ زیبایی‌شناسی تأکید می‌کنند: «زیبایی‌شناسی، یا مقوله‌ی زیبایی‌شناختی، روشی منسجم و دقیق در گفتمان فلسفی است که می‌کوشد گفتمانِ خود را برمبنای اصولِ درونیِ نظامِ خود بنا کند و درنتیجه، آن را «به‌منزله‌ی» یک نظام یا یک منطقِ خاص

محصور و مسدود کند» ([۱۵۶۴]، ص ۲۱).

بنابراین، زیبایی‌شناسی خود منطقِ خود را تعیین می‌کند. این امر دست‌کم به‌طورِ ضمنی به دو موضوع اشاره دارد. از سویی، به نظر می‌رسد زیبایی‌شناسی هنگام تعیین موقعیتِ عوامل و ضوابط خود، بر هر آن‌چه درچارچوب محدوده‌ی علائق، وجوهِ تحقیقی و روش‌های کاریِ آن قرار می‌گیرد اشراف دارد. از سوی دیگر، چنین می‌نماید که زیبایی‌شناسی می‌کوشد تا خود را نسبت به هرگونه پرسش‌گری که با قواعد، رتوریک و دستورِ زبانِ آن سازگاری ندارد، بی‌اعتنا نشان دهد ــ زیبایی‌شناسی به‌واسطه‌ی همین قواعد، رتوریک و دستور زبان، به موضوعات مورد توجهِ خود می‌پردازد و نتایج مورد نظر خود را به دست می‌آورد. شاید به همین دلایل و نیز برخی دلایلِ دیگر باشد که زیبایی‌شناسی حکمِ یک زبانِ مفروض و عام را دارد. قدرتِ مقوله‌بندیِ زیبایی‌شناسی چنان بوده است که، به‌لحاظِ تاریخی، به دیگر حوزه‌های تحقیق فلسفی نیز دست‌درازی کرده است. به گفته‌ی ولفگانگ ولش، «وجه زیبایی‌شناختیِ هستی سنتاً وجهی خاص و فرعی انگاشته می‌شد؛ وجهی که در درجه‌ی نخست، به چیزهایی مربوط می‌شد که منشاءِ بشری داشتند، و در وهله‌ی بعد، تابعِ وجه بنیادینِ هستیِ امرِ واقعی بود. اما در شرایط و اوضاع و احوال جدید، ما شاهد اهمیت و عمومیت یافتن زیبایی‌شناسی هستیم. این برداشت که مقوله‌های زیبایی‌شناختی را می‌توان با فهمِ ما از سرشت عام و ابتداییِ واقعیت سازگار کرد، روزبه‌روز قوی‌تر می‌شود. مقولات وجودی‌ای از قبیلِ «هستی»، «واقعیت»، «ثبات»، «فعلیت» و غیره جای خود را به مقولات زیبایی‌شناختی‌ای از قبیلِ «نمود»، «سیلان»، «بی‌بنیانی» و «تعلیق» داده‌اند. به‌تعبیری، می‌توان گفت که در سده‌های پیشین و در سایه‌ی مقوله‌های مهم و اولیه‌ی واقعیت (و صرفاً با توجه به واقعیاتِ ثانویِ برساخته‌ی انسان)، مجموعه‌ی ثانوی مقوله‌ها شکل گرفت؛ و در هنگامی که واقعیت به نحوی رمانتیک، ایدئالیستی و تاریخی، نشان داد که برساخته‌ی انسان است، همین مقولات ثانوی خود را هم‌چون ابزار مناسبی برای فهمِ واقعیتِ عام و اولیه نیز تثبیت کردند» ([۱۵۹۶]، ص ۳۷).

این پرسش فراگیر و بسطِ دامنه‌ی بررسی‌های تحلیلی که ولش از آن سخن می‌گوید، پیوندی نزدیک با موضوعِ دیگری دارد که همانا نقش تفکر و تفسیر ذهنی است: «زیبایی‌شناسی در بدو امر و تا آن‌جا که به مسئله‌ی شرایط شناخت مربوط می‌شود، به معنای فراچنگ آوردنِ مفروضاتِ شهودِ حسی در آشکالِ پیشینیِ زمان و مکان است. کانت در نقد عقل محض، زیبایی‌شناسی را تنها تا آن‌جا که علاقه‌ی «قوه‌ی روح» را برمی‌انگیزد ــ یعنی احساس لذت یا ناخشنودی ــ مترادف داوریِ تأملی می‌خواند» ([۱۰۲۹]، ص ۹). همان‌طور که ژان‌فرانسوا لیوتار نشان داده است، هنگامی که ادراکِ ذهنی ارزشِ اشیا در جهان واقعی را بر اساسِ مسائلِ مربوط به واکنشِ عاطفی تعیین می‌کند، توانِ تحلیلیِ انسان رابطه‌ی تنگاتنگی با تعیینِ کیفیاتِ زیبایی‌شناختی دارد. اما این امر با مفهوم ارزش‌های عامِ زیبایی‌شناختی تعارض دارد، و دلیلش هم این است که فرآیندهای داوری و تفکر همواره ذهنی هستند. همین امر ما را دوباره متوجه مسئله‌ی زیبایی‌شناسی می‌کند؛ مسئله‌ای که به نظر ایگلتون مسئله‌ای تاریخی است: «زیبایی‌

شناسی، درعین‌حال،... سرنمونِ نهانِ ذهنیتِ انسانی در جامعه‌ی سرمایه‌داریِ آغازین است؛ زیبایی‌شناسی دیدگاهی است که انرژی‌های بشری را اهدافی فی‌نفسه و بنیادین می‌داند و دشمنِ سرسختِ هرگونه تفکر سلطه‌جو و ابزاری است. زیبایی‌شناسی بر روی‌آوریِ خلاقانه به سوی تنِ پُراحساس دلالت دارد و درعین حال، همان تن را در قالب قانونی ظالمانه اما ظریف به بند می‌کشد. زیبایی‌شناسی از یک سو، نمایانگر دغدغه‌ی رهاییِ فردیتِ انضمامی است و از سوی دیگر، متضمن نوعی کلیت‌باوریِ ظاهرفریب است» ([۴۱۱]، ص ۹). تفسیرِ ایگلتون تحلیلِ ذهنی را به گستره‌ی وسیع‌ترِ تغییراتِ تاریخی پیوند می‌زند. وقتی ایگلتون شکل‌گیریِ گفتمانِ زیبایی‌شناسی را بر این مبنا استوار می‌سازد، به ما این امکان را می‌دهد تا دریابیم چگونه ناسازه‌های زیبایی‌شناسی و استقلالِ ادعایی‌اش که موجب قطعِ پیوندِ آن با أشکال تحقیقیِ دیگر می‌گردد، در جهت منافع گروه خاصی از اجتماع عمل می‌کنند. اگر زیبایی‌شناسی گفتمانی مستقل باشد، برمبنای قواعدِ خاصِ خود، دیگر نیازی ندارد که هنگام بررسی و کندوکاو در موضوعات مورد نظرش، به زمینه‌های اقتصادی و شالوده‌های مادیِ آن‌ها نیز توجه کند. افزون بر این، اگر زیبایی‌شناسی سودای کلیت‌باوری در سر دارد، می‌تواند تمامی پرسش‌های تاریخی و اجتماعی را، به این اعتبار که ربطی به زیبایی‌شناسی پیدا نمی‌کنند، به طور خودکار کنار بگذرد. علاوه‌بر این، زیبایی‌شناسی با اولویت دادن به ادراک ذهنی، می‌تواند به طورِ ضمنی، نظراتی را در موردِ انسانیت و اموری از جمله ذوق و لذت مطرح کند، چنان‌که گویی این امور نیز اموری کلی، عام و فطری هستند و به مسائلی از قبیلِ نحوه‌ی آموزش، امتیازاتِ اجتماعی، و وضعیت رفاهی ربطی ندارند. کارول برگر در موردِ وجوه عمده‌ی چنین فرضیاتی می‌نویسد: «ممکن است ما لذت زیبایی‌شناختی را در یک شیءِ واقعی و یا در یک بازنمودِ خیالی بجوییم. این گونه‌ی لذت از انواع دیگرِ لذت متمایز است، زیرا لذتِ زیبایی‌شناختی از احکامِ خِرَد و امیال ما مستقل است و درنتیجه، ربطی به امیالِ ما پیدا نمی‌کند («آزاد» و «بی‌غرض»). شادی یا لذتِ ناشی از امرِ مطبوع یا مطلوب ضرورتاً میلی را در ما ایجاد می‌کند که می‌خواهد ابژه‌ی این لذت، واقعی و در تملک ما باشد، و نیز دست‌کم به طورِ بالقوه، موجد عملی می‌شود که قرار است این میل را ارضا کند. لذت زیبایی‌شناختی در خود تمام می‌شود، نه در یک میل یا کنش» ([۱۶۲]، ص ۱۰۰ـ۱۰۱). اما این لذتِ زیبایی‌شناختی فطری نیست؛ آموخته می‌شود، تغییر می‌کند، و قطعاً تاریخی دارد؛ تاریخی که به شدت با ظهور مدرنیته پیوند دارد. «پس زیبایی‌شناسی کلِ قلمروِ حقیقت را دربر نمی‌گیرد؛ توسل به عقلانیت نیز گریزناپذیر است. اما امر زیبایی‌شناختی با سطح بنیادین سر و کار دارد، حال آن‌که عقلانیت در وهله‌ی نخست، با ساختارهای بعدی ارتباط پیدا می‌کند. و دقیقاً همین خصلت بنیادینِ زیبایی‌شناسی است که ما سنتاً آن را درک نکرده‌ایم یا نخواسته‌ایم آن را بپذیریم. اما تحولات مدرن این امکان را میسر ساخته‌اند که آن را به نحوی ماندگار، به رسمیت بشناسیم. و این پذیرش نه به حکم این یا آن زیبایی‌شناس، بلکه به فرمان علم ــ مرجع راهبر مدرنیته ــ صورت گرفته است. علم نوعی «زیبایی‌شناسانه‌سازیِ معرفت» را تجویز کرد: زیبایی‌شناسانه کردنِ اصولیِ شناخت،

حقیقت و واقعیت، به نحوی که دیگر هیچ موضوعی دست‌نخورده و تأثیرنپذیرفته باقی نماند. این زیبایی‌شناسانه‌سازیِ معرفت میراث مدرنیته است» ([۱۵۹۶]، ص ۴۷).

بنابراین، زیبایی‌شناسی به هیچ رو بی‌طرف، عام و مستقل نیست، و اگر هم وجوهِ تفسیریِ آن صراحتاً سیاسی نباشد، کارکردهای آن لزوماً سیاسی است. کارِ نظریه‌ی ادبی در جامه‌های گوناگونِ آن، کشف حجاب از سیاستِ بسته‌ی گفتمانِ زیبایی‌شناسانه است. در این راستا، مارک ردفیلد بر این باور است که جایگاه داوریِ زیبایی‌شناختی در سوژه‌ی انسانی است که شالوده‌ای مادی و زبانی دارد. به این ترتیب، نوشته‌ی او متضمن چرخشی برگشت‌ناپذیر از استقلالِ فرضیِ زیبایی‌شناسی به شرایط همواره مادی و تاریخیِ ایدئولوژی است (نک: منبع [۱۲۸۴]، ص ۳۳-۳۴).

← ادبیات

Gulian Wolfreys

زیست‌جهان (Lebenswelt)

زیست‌جهان اصطلاحی است که ادموند هوسرل ابداع کرده و به جهانِ زیسته‌ی بی‌میانجی، و به «تجربه‌ی پیشاعلمیِ» افراد، جوامع و فرهنگ‌های معین دلالت دارد ([۸۳۳]، ص ۲۵۲ و ۲۵۶). این تجربه‌ی زیسته و بی‌میانجی، بنیادی‌ترین حوزه‌ی بررسی پدیدارشناختی است، و زمینه‌ای است که کند و کاوِ شهودیِ پدیدارشناسی و توصیفِ پدیداری در آن رخ می‌دهد. مفهوم زیست‌جهان از دهه‌ی ۱۹۲۰ به بعد، دل‌مشغولی هوسرل بوده است، اما تنها در آخرین آثار وی به مفهومی کاملاً پرورده بدل شد. او در آخرین اثر منتشرشده‌اش، زیست‌جهان را در تمایز و تقابل با جهانِ عینیت‌باورِ علم، مطرح می‌کند. جهان عینیت‌باورِ علم جهانی است که روابطِ سوژه و ابژه در آن، به صورت ادراکِ بدون معضلِ ابژه‌ها و مناسبات میان ابژه‌ها تصور می‌شود، مناسباتی که قواعد دقیق علمی بر آن‌ها حاکم‌اند و کاملاً قابل تعیین هستند. (نک: سوژه / ابژه). این جهان‌بینیِ علمیِ عینیت‌باور در تصورِ ابتداییِ خود نسبت به این رابطه ــ یعنی آن‌جاکه آگاهیِ سازنده‌ی سوژه هیچ نقشی در ادراک ندارد ــ به نگرش طبیعی، شباهت پیدا می‌کند. زیست‌جهان را تنها پس از این که جهان‌بینیِ علمیِ عینیت‌باور و نگرشِ طبیعی به تعلیق درآمدند، می‌توان توصیف کرد ([۷۵۷]، ص ۱۷۲؛ [۸۳۳]، ص ۲۵۶-۲۵۹، ۲۷۴-۲۷۸).

گرچه کلِ فلسفه‌ی هوسرل بر دستیابی به شالوده‌های یقینی برای دانش بشری متمرکز شده است، اما چندان عجیب نیست که او جهان‌بینیِ علمیِ عینیت‌باور را که می‌تواند شرایط لازمِ پیشینیِ چنین پایه‌ای را فراهم کند، کنار می‌نهد. هوسرل معتقد است که چون نظریه‌ی علمی مؤید آرمانی‌سازی و انتزاع است، باید قلمروِ پیشینی‌تری از اشیا و تجارب وجود داشته باشد که این آرمانی‌سازی‌ها و انتزاع‌ها از آن ناشی شوند ([۸۳۳]، ص ۲۵۷، ۲۶۸؛ [۱۴۰۲]، ص ۶۴). این قلمرو دقیقاً همان زیست‌جهان است. از نظر هوسرل، این امر یکی از نکاتی است که نشان می‌دهد جهان‌بینیِ علمیِ عینیت‌باور مشتقِ از زیست‌جهان است و نه مقدم بر آن ([۸۳۳]، ص ۲۵۲؛ [۶۶۳]، ص ۱۵۴). افزون بر این، با پذیرفتن تفاوت‌های فرهنگی-تاریخی‌ای که میان شیوه‌های نگرش افراد، جوامع و فرهنگ‌های متفاوت به جهان وجود دارد، شأن پیشینی و یقینیِ زیست‌جهان در مقابل ادعاهای علم بیش از پیش

مصون می‌ماند. اگر به تعدادِ جوامع و فرهنگ‌های متفاوت در برهه‌های مختلفِ تاریخی، جهان‌بینی‌های متفاوت وجود داشته باشد، پس جهان‌بینیِ علمیِ عینیت‌باور نیز تنها به یکی از این بسیار جهان‌بینی‌ها تقلیل می‌یابد ([۸۳۳]، ص ۲۷۰). درنتیجه، نه علم و نه هیچ‌یک از این جهان‌بینی‌های متعدد ــ فارغ از این که موافق این موضعِ عینیت‌باور باشند و یا در مقابل آن موضع گرفته باشند ــ نمی‌توانند ادعای یقین بکنند (ص ۲۵۶ـ۲۶۶). ما به‌واسطه‌ی تعلیقی ابتدایی، از جهانِ علمیِ عینیت‌باور (یعنی انسانیتِ پساروشنگریِ غربی) روی برمی‌گردانیم ــ از جهانی که درکِ آن را نگرش طبیعی به ما آموخته است ــ و این‌گونه، به زیست‌جهانِ اصیل و بی‌میانجیِ تجربه‌ی زیسته‌ی پیشاعلمی‌مان دست می‌یابیم (ص ۲۵۷). البته تعلیق جهان‌بینیِ علمیِ عینیت‌باور به رد، انکار یا نفیِ علم یا نظریه‌های علمی نمی‌انجامد، بلکه به تعلیقِ خاصِ هرگونه داوری دربابِ چنین مفاهیمی یا هرگونه کاربردِ شناختیِ آن‌ها منتهی می‌شود (ص ۷۵).

تأکید هوسرل بر ویژگی زیست‌جهان به‌مثابه‌ی جهانِ تجربه‌ی زیسته‌ی بی‌میانجی و پیشاعلمیِ ما، به نسبیتِ بنیادی و ذاتیِ زیست‌جهان رهنمون می‌شود؛ زیست‌جهان «حوزه‌ی تاریخیِ در حالِ حرکتِ «وجودِ» زیسته‌ی ما» است ([۱۶۱۴]، ص ۷). اگر به تعداد افراد زیست‌جهان وجود داشته باشد، چگونه می‌توان ویژگی‌های اصلیِ زیست‌جهان را فهمید و درباره‌ی آن‌ها اندیشید؟ هوسرل برای حل این مشکلات، خودِ زیست‌جهان را نیز در تعلیق می‌گذارد و روش تنوعِ خلاق و آزادانه را به کار می‌گیرد تا به ویژگی‌های ضروری و ثابتِ زیست‌جهان دست یابد. این فاصله‌گیریِ ذهنی از زیست‌جهان امکان بررسی ساختارهای بنیادینِ آن و نیز ساختارهای بنیادینِ آگاهی را که در کارِ فهمِ آن‌ها هستند فراهم می‌آورد. به این ترتیب، به چنین توصیفی از زیست‌جهان می‌رسیم: زیست‌جهان «جهانِ ممکنِ تجربیاتِ بیناذهنی است که وجود «واقعیِ» آن مسئله نیست، زیرا ساختارهای بازِ آن در هر زیست‌جهانی، مستقل از پیش‌آمدهای تاریخی و فرهنگی، حضور دارند ([۸۳۳]، ص ۲۷۷، ۲۷۷ـ۲۸۰).

در فلسفه‌ی پیروانِ برجسته‌ی هوسرل یعنی مارتین هایدگر و موریس مرلوپونتی، مفهوم زیست‌جهان با تغییراتی مشابه و گاه بنیادی در مفاهیمِ آگاهی و نیت‌مندی، گسترش و تغییر می‌یابد. مثلاً مفهوم هایدگریِ دازاین، به این اعتبار که نقشی محوری در یک نظامِ فلسفی-پدیدارشناختی دارد با زیست‌جهان شباهت دارد، اما ساخت، مفهوم و هدفِ آن یکسره متفاوت است. هایدگر با به‌کارگرفتنِ روایتی از روشِ پدیدارشناختیِ هوسرلی، به مطالعه‌ی دازاین یا وجه وجودیِ هستن-در-جهانِ انسان می‌پردازد. اما درحالی‌که هدف فلسفه‌ی هوسرل از کندوکاو و توصیفِ زیست‌جهان، دستیابی به ویژگی‌های بنیادین، ثابت و عامِ آن است، در فلسفه‌ی هایدگر، مفهومِ دازاین، نه بر دستیابی به ذات، بلکه بر کندوکاو در وجود به‌مثابه‌ی گوهرِ انسان تأکید می‌گذارد. ویژگی دازاین در معنای دقیق کلمه، یکه‌گیِ آن به‌مثابه‌ی یک مفهوم است؛ اما درعین‌حال، روشن است که نیت‌مندیِ هوسرلی نیز آغازگاهِ آن است. از نظر هوسرل، آگاهی انسانی بخش مهمی از نظمِ پدیدارهایی است که زیست‌جهان را می‌سازند، اما خود نیز بخشی از زیست‌جهان است. درمقابل، از دید هایدگر، وجه

مشخصه‌ی آگاهیِ انسانی یا به طورِ مشخص‌تر، وجود انسانی به‌مثابه‌ی وجه هستنِ دازاین، به‌لحاظِ وجودشناختی، در تفاوت آن با همه‌ی چیزهای موجودِ دیگر نهفته است؛ دازاین صرفاً بخشی از زیست‌جهانی بزرگ‌تر و یا چیزی در میان چیزهای دیگر نیست ([۶۳۴]، ص ۱۷۰-۱۷۱). هایدگر در بازتعریف خود از کهن‌ترین مسئله‌ی فلسفی یعنی مسئله‌ی هستی و رابطه‌ی سوژه و ابژه، برداشتِ سنتی از این رابطه را (که این معنای ضمنی را در خود دارد که نیت‌مندی اساساً متعلقِ به تجربه‌ی درونیِ ذهنی است) رد می‌کند. (نک: نیت / نیت‌مندی). او به مفهوم دازاین روی می‌آورد، به آن «هستی‌ای که رفتارهای نیت‌مند متعلق به او است» ([۶۹۲]، ص ۶۴). از نظر هایدگر، وقتی دازاین و وجه هستنِ آن را ذاتاً نیت‌مند بدانیم، «مسئله‌ی» رابطه‌ی سوژه و ابژه از میان می‌رود: «این گزاره که «رفتارهای دازاین نیت‌مند هستند»، به این معنا است که وجه هستنِ خود ما یعنی دازاین اساساً چنان است که این هستی تا آن‌جا که هست، همواره و پیشاپیش در موجود اقامت دارد... وقتی ما نام مختصر «وجود» را بر وجهِ هستیِ دازاین می‌نهیم، مراد این است که دازاین وجود دارد و به‌مثابه‌ی یک چیز موجود نیست. وجه تمایز وجود و موجود دقیقاً در نیت‌مندی نهفته است» (ص ۲۶۴). از آن‌جاکه چنین تأکیدی بر تمایزِ بنیادیِ دازاین و وجهِ هستیِ آن با دیگر انواع هستی وجود دارد، بارِ اخلاقیِ دازاین آشکارا سنگین‌تر از زیست‌جهان است. هایدگر می‌گوید توانایی تفاوت قائل شدن میان وجود و موجود منحصر به «روح بشری» است (ص ۳۱۹).

ناقدان ادبی پدیدارشناس، از جمله اعضای مکتب ژنو، در نظریه‌های خود پیرامون نقش مؤلف و شالوده‌ی متن ادبی، مفهوم هوسرلیِ زیست‌جهان را به کار می‌گیرند و آن را جرح و تعدیل می‌کنند و بسط می‌دهند. (نک: نقد پدیدارشناختی). رومن اینگاردن که کتاب اثرِ ادبیِ وی تأثیر بسیاری بر مکتب ژنو گذاشت، از نخستین کسانی بود که فروکاست و تعلیقِ هوسرلی را در فرآیند تفسیر ادبی به کار بست. او می‌گوید خواننده باید کنش‌های نیت‌مند و «معنابخشِ» مؤلف را مشابه‌سازی کند ([۱۰۳۶]، ص ۲۹). ناقدان مکتب ژنو (که معمولاً کسانی چون مارسل رمون، ژرژ پوله و ژان‌پیر ریشار را دربرمی‌گیرد) نیز متن را دگرگشت خلاقانه و گزینش‌گرانه‌ی مؤلف از زیست‌جهان شخصی‌اش و از کنش‌های نیت‌مندی که او را می‌سازند، می‌انگارند (ص ۳۶). البته «ساخته‌ی تخیلی» (ص ۲۸) یا زیست‌جهانِ متنیِ حاصله به‌واسطه‌ی زبان آفریده می‌شود، اما از آن‌جاکه زبان بخشی از ساختارِ نیت‌مندِ آگاهی (هم‌سو با برداشت مرلوپونتی از حوزه‌ی نیت‌مند) و درنتیجه، بخشی از زیست‌جهانِ فردیِ مؤلف است، مُهر شبکه‌ی یکه‌ی روابط و کنش‌های نیت‌مندی که سازنده‌ی آگاهیِ مؤلف است، بر متن می‌خورد. این حضور و در-دسترس-بودگیِ حیاتیِ «شبکه‌ی» یکه‌ی کنش‌های نیت‌مندِ مؤلف که در استحاله‌ی متنی‌شان واجد «زیست‌جهان متن» یا «منِ پدیدارشناختی» هستند، هسته‌ی اصلیِ نظریه‌ی ادبی پدیدارشناختی است (ص ۴۲). تفسیر پدیدارشناختی شامل بررسی و تعریفِ چیزی است که مالیولا «ردِّ یکه‌ی مؤلف» می‌نامد (ص ۲۸) و مکتب ژنو از آن به‌عنوانِ «الگوهای تجربیِ» مؤلف یاد می‌کند. همچنین، نظریه‌ی زیست‌جهانِ متنی این امکان را فراهم می‌کند که ناقدانِ پدیدارشناس یک اثرِ مؤلف را در

چارچوب ساختارهای نیت‌مندِ عامِ پیکره‌ی کاملی از متون توصیف کند (ص ۳۲-۳۳). اما تمرکز و تأکید بر «ردِّ پای یکه‌ی مؤلف» (ص ۲۸)، به این معنا نیست که نقد پدیدارشناختی صرفاً گونه‌ای از نقد زندگی‌نامه‌ای است، زیرا نقد زندگی‌نامه‌ای منِ مؤلف را، هم در بیرونِ متن و هم در درونِ آن، واقعاً در دسترس می‌بیند. ناقدان پدیدارشناس خود را به چارچوب متن ادبی و مشخصاً به چارچوب زیست‌جهانِ متن محدود می‌کنند. درنتیجه، نقد پدیدارشناختی در دوران آغازینِ مکتب ژنو، نوشته‌های خصوصی مؤلف (نامه‌ها، دفتر خاطرات، یادداشت‌های روزانه و غیره) و نیز متونی را که در حوزه‌ی تاریخی و فرهنگی اثر هستند در «منطقه‌ی ممنوعه» قرار می‌دهد (ص ۲۹). این روشِ «درونی»، به عملِ پدیدارشناختیِ ناقد در موردِ تعلیقِ نگرشِ طبیعیِ خودِ وی نیز اشاره دارد، و این چیزی است که برای درک و توصیفِ زیست‌جهانِ متن و نیز اشتباه نگرفتنِ منِ واقعیِ مؤلف با منِ پدیدارشناختیِ متن ضروری است. به هر رو، وقتی ناقدِ پدیدارشناس ساختارِ نیت‌مندِ زیست‌جهانِ متن را کشف و توصیف می‌کند، این امر بدان معنا نیست که او می‌خواهد گزاره‌ای قطعی درباره‌ی کنش‌های نیت‌مندِ موردِ نظرِ مؤلف به دست دهد، بلکه می‌کوشد تا بی‌اعتنا به نیت مؤلف، در مفهومی غیرفلسفی، آن دسته از کنش‌های نیت‌مندی را تعریف و توصیف کند که «واقعاً و عملاً در اثر نمایان می‌شوند» (ص ۲۹).

به طورِ کلی مفهومِ هوسرلی زیست‌جهان بیش از صورتِ بازنگریسته‌ی هایدگریِ آن، برای مکتب ژنو کارآیی دارد. از نظر ناقدان مکتب ژنو، نقد ادبیِ هایدگری نه تنها مملو از پیش‌انگاشت‌های متافیزیکی است، بلکه اهمیت زیست‌جهانِ مؤلف را در تولیدِ «منِ پدیدارشناختیِ» متن نادیده می‌گیرد (ص ۷، ۵۷، ۶۲-۶۳). هایدگر بر غیبتِ بنیادیِ مؤلف در اثر ادبیِ پایان‌یافته تأکید می‌کند (ص ۷۷) و مؤلف را محملی می‌داند که هستی را دریافت می‌کند و آن را به کلام مکتوب وامی‌گذارد و سپس خود را ویران می‌کند (ص ۷۳)؛ اما او دشوار می‌تواند متن را بازسازیِ خلاقانه‌ی زیست‌جهانِ شخصیِ مؤلف نَینگارد (ص ۶۶-۶۹). درنتیجه، بسیاری از ناقدانِ مکتبِ ژنو هایدگر را به‌خاطر حفظ نکردن تمایز میان زیست‌جهانِ مؤلف و زیست‌جهانِ متن مورد انتقاد قرار می‌دهند.

← نقد پدیدارشناختی

Marie H. Loughlin

ساختارگرایی (Structuralism)

ساختارگرایی عموماً به اندیشه‌ی فرانسویِ دهه‌ی ۱۹۶۰ اطلاق می‌شود و با نام متفکرانی چون کلود لوی‌استروس، رولان بارت، میشل فوکو، ژرار ژنت، لویی آلتوسر، ژاک لاکان، آلژیرداس ژ. گره‌ماس، و ژان پیاژه عجین شده است. چنان‌که پیاژه در کتاب ساختارگراییِ خود نیز می‌گوید: «ساختارگرایی یک روش است و نه یک آموزه» ([۱۲۴۷]، ص ۱۴۲). ساختارگراییِ فرانسوی به رغم آن‌که با فرمالیسم روسی و شاخه‌های فرعیِ آن نظیر مکتب پراگ و ساختارگراییِ لهستانی پیوند تنگاتنگی دارد، به‌واسطه‌ی تنوع خود و توانِ بینارشته‌ای‌اش، از آن‌ها متمایز است. ساختارگرایی به منزله‌ی مرحله‌ای فراسوی انسان‌گرایی و پدیدارشناسی، به بررسی روابط درونی‌ای می‌پردازد که زبان و نیز تمامیِ نظام‌های نمادین یا گفتمانی را می‌سازند. (نیز نک: نقد پدیدارشناختی).

ساختارگراییِ قرن بیستم به معنای دقیق آن با مجموعه‌ای از درس‌گفتارهای زبان‌شناس سوییسی، فردینان دو سوسور، در دانشگاه ژنو آغاز شد؛ درس‌گفتارهایی که پس از مرگ او، بر اساسِ یادداشت‌هایی که از آن‌ها تهیه شده بود، با عنوان دوره‌ی زبان‌شناسیِ عمومی (۱۹۱۶) منتشر شد. دستاورد سوسور در تعریف تازه‌ای نهفته است که او از موضوع زبان‌شناسی به دست داد. سوسور برای آن‌چه ما به طورِ غیرِ دقیق «زبان» می‌خوانیم، دو تجلیِ متمایز قائل شد: زبان (لانگ) و گفتار (پارول). (نک: زبان / گفتار). نتیجه‌ای که از این جداسازی حاصل می‌شود، این است که زبان جدا از گفتار و به‌مثابه‌ی چیزی «بیرون از فرد، که هیچ‌گاه نمی‌توان آن را به میل خود آفرید یا تغییر داد»، وجود دارد ([۱۳۴۱]، ص ۱۴). فضای زبان نظامِ خوداصالت‌بخشی است که جهانِ چیزها آن را مقدر نکرده است؛ زیرا همه‌ی کاری که زبان باید انجام بدهد، این است که میان یک معنا و تصویرِ آواییِ خاص ارتباط برقرار کند. آن‌چه در بازاندیشیِ کارِ سوسور قابل توجه است آن است که او از پی‌آمدهای بالقوه‌ی کشفِ خود آگاه بود: «می‌توان علمی را تصور کرد که «به بررسیِ نشانه‌ها در دل جامعه بپردازد». این علم بخشی از روان‌شناسیِ اجتماعی و بنابراین، بخشی از روان‌شناسی خواهد بود و من آن را «نشانه‌شناسی» (از «سه‌مه‌یون» یونانی به معنای «نشانه») می‌نامم» (ص ۱۶).

سوسور را می‌توان همراه با فیلسوف آمریکایی، چارلز سندرس پیرس، بنیان‌گذار نشانه‌شناسی دانست. مفهوم سوسوریِ نشانه‌ی زبانی در ساختارگراییِ فرانسوی تأثیری فراوان داشته است. (نک: نشانه). در حالی که از نظر پیرس، نشانه به‌جای یک چیز یعنی به‌جای ابژه‌ی آن قرار می‌گیرد ([۱۲۴۰]، ص ۵)، نظریه‌ی سوسوریِ نشانه کاری با مرجعِ نهاییِ نشانه ندارد. از دید سوسور، نشانه‌ی زبانی فقط دارای دو بخش اساسی است: دال و مدلول (نک: دال / مدلول / دلالت). از آن‌جاکه پیوند میان دال و مدلول پیوندی دل‌بخواهی است ([۱۳۴۱]، ص ۶۷)، نظریه‌ی سوسور با کنار گذاشتنِ ضرورتِ وجودِ یک اصطلاحِ سوم (مرجع یا ابژه) به حد بالایی از خودسامانی دست می‌یابد. گرچه رابطه‌ی میان دال و مدلول، از حیث بازنمایی، رابطه‌ای دل‌بخواهی است، اما معنای یک دالِ معین به‌واسطه‌ی جایگاهی که در زبان به‌عنوانِ یک کل دارد، تعیین می‌شود. این نکته وجه عمده‌ی بینشِ ساختارگرایانه‌ی سوسور است. زبان نظامی است از تفاوت‌ها که از رهگذرِ سازوکارهای درونیِ خود افاده‌ی معنا می‌کند. دالِ «سگ» به سادگی افاده‌ی معنا می‌کند، زیرا ما می‌دانیم چگونه آن را در کلیت زبان‌مان جای دهیم. اما دالی مانند «شگ» جایی در این نظام ندارد. فهم سوسور از زبان به‌منزله‌ی نظامی از نشانه‌ها نتایج مهمی به دنبال دارد. از آن‌جاکه نشانه‌ها فقط در کلیت خود معنا دارند، دیگر مسئله‌ی منشأ زبان مطرح نمی‌شود. زبان تنها می‌تواند به نحوی که ما هم‌اکنون آن را تجربه می‌کنیم، ظاهر شود ــ استدلال ویتگنشتاین در پژوهش‌های فلسفی (۱۹۵۳) علیه امکانِ وجودِ یک زبان خصوصی، قرینه‌ی خوبی برای این اعتقادِ سوسور است که زبان همیشه به یک جمع تعلق دارد. سوسور برای آن‌که میان تحولِ یک زبانِ خاص ــ که تا حدی از دل‌بخواهی بودنِ رابطه‌ی میان دال و مدلول برمی‌خیزد ــ و ویژگی‌های نظام‌مند و تغییرناپذیرِ یک زبان تمایزی قائل شود، زبان‌شناسی

«درزمانی» و زبان‌شناسیِ «هم‌زمانی» را از یکدیگر جدا کرد. گرچه بسیاری از منتقدانِ بعدی، ساختارگرایی را به دلیل عدم پذیرشِ زمان‌مندی مورد حمله قرار دادند، اما سوسور تمایز درزمانی/هم‌زمانی را شالوده‌ی روش‌شناسیِ خود قرار می‌دهد. زبان‌شناسیِ هم‌زمانی منظرِ سخن‌گویانی را بازسازی می‌کند که فقط در چارچوب امکاناتِ زبان در یک زمانِ معین عمل می‌کنند؛ اما زبان‌شناسی درزمانی از رهگذرِ بازسازی تغییراتی که زبان در طول زمان به خود دیده است، منظری از زبان را عرضه می‌کند که برای سخن‌گویانِ فعلیِ آن قابل دسترس نیست.

ساختارگرایی عمدتاً به‌واسطه‌ی انسان‌شناسیِ کلود لوی‌استروس وارد صحنه‌ی فکریِ فرانسه در دهه‌ی ۱۹۶۰ شد. کار در زمینه‌ی زبان‌شناسی ساختاریِ پس از سوسور، لوی‌استروس را به این نتیجه رساند که «برای نخستین بار، یک علم اجتماعی می‌تواند روابط ضروری را تدوین کند» ([۹۷۸]، ص ۳۳). اصول پایه‌ی این «روابط ضروری»، اصول چهارگانه‌ی زیر هستند: (۱) قوانین خودآگاه می‌توانند به مفروضات ناخودآگاهِ آن‌ها تقلیل یابند؛ (۲) هیچ اصطلاحی جدا از جفتِ مقابلِ خود معنا ندارد. (نک: تقابل دوگانی). به بیان دیگر، هر پدیده‌ی اجتماعی در چارچوب روابط جای دارد؛ (۳) به لحاظِ روش‌شناختی، مفهوم نظام چیزی بیش از حاصل جمع ترکیبِ معینی از اجزاءِ آن است؛ (۴) حرکت به سوی پی‌ریزیِ قوانین عام را فرض‌های پایه و نظام‌مندِ ۱ تا ۳ توجیه می‌کنند (ص ۳۳). از این رو، لوی‌استروس در مقدمه‌ی کتاب پخته و خام می‌نویسد: «برخی از متقابل‌های مقوله‌ای که از تجربه‌ی روزمره‌ی ابتدایی‌ترین چیزها ـ مثل «پخته» و «خام»، «تازه» و «گندیده»، «تر» و «خشک» و غیره ـ گرفته شده‌اند، می‌توانند به‌مثابه‌ی ابزارهایی مفهومی برای صورت‌بندیِ مفاهیمِ انتزاعی و ترکیبِ آن‌ها در قالبِ گزاره‌ها به کارِ یک قوم بیایند» ([۹۷۹]، ص ۳۱). لوی‌استروس بررسیِ فرهنگی را به تقابل‌های دوگانیِ پایه تجزیه می‌کند و به این وسیله، صورت‌بندی‌های پیچیده‌ی اجتماعی و فرهنگی را از بنیاد بازسازی می‌کند. آن‌چه از این نوع تحلیل حاصل می‌شود، رده‌بندیِ نهادهای فرهنگی است: قوانین حاکم بر آداب غذا خوردن در یک صورت‌بندیِ اجتماعیِ معین با نظامِ مفهومیِ اندیشه‌های موجود در مذهبِ آن فرهنگ تناسب دارد. مفهومِ ساختار، خود، مستلزم تجانس قابل ملاحظه در نهادهایی است که، در غیرِ این صورت، شباهتی به یکدیگر ندارند. از نظر روش‌شناسیِ ساختارگرا، این امر مستلزم «وجود گشتارهایی است که بتوانند هم‌ارزی مواد نامتجانس را توضیح دهند» و «بتوانند پیش‌بینی کنند که چگونه تغییرِ یک عنصر کلِّ مدل را تغییر می‌دهد» ([۵۷۵]، ص ۱۹).

موضوع اثر پرآوازه و بی‌نظیر لوی‌استروس تحلیل اسطوره‌ها است. از نظر وی اسطوره و مسئله‌ی بنیادین مربوط به آن نقشی برابرِ نقشِ ادبیات و تخیل در کلِّ جامعه دارد. «اسطوره همانند زبان از اجزای سازنده ساخته شده است» ([۹۷۸]، ص ۲۱۰). اما معنای اسطوره را نباید در یک جزءِ معین جستجو کرد، بلکه باید آن را در نحوه‌ی ترکیبِ کلِ اجزاء جست. برای حلِ این مسئله که چگونه باید این اجزاء را یافت (دقیقاً چند تا هستند؟ چگونه باید آن‌ها را از هم تشخیص داد و جدا کرد؟)، باید به این نکته توجه داشت که «اجزای واقعیِ سازنده‌ی یک اسطوره روابط منفرد نیستند، بلکه گروه‌هایی از این

روابط‌اند» (ص ۲۱۱). لوی‌استروس در تحلیل انضمامیِ اسطوره‌ی ادیپ، فهرستی از این گروه‌ها تهیه می‌کند و می‌کوشد به‌کمک آن‌ها، به اصول تکرار دست یابد؛ اصولی که به موجب آن‌ها، کنش‌های خشونت‌آمیز در گروهی از روابط قرار می‌گیرند که از گروه‌کنش‌های مربوط به تخطی از ممنوعیت‌های خویشاوندی متمایز است. هرگاه تمامی عناصر از یکدیگر جدا و در گروه‌های مربوطه مرتب شده باشند، به نظر می‌رسد که اسطوره، در حکمِ مجموعه‌ای از تقابل‌های درونی، مفهوم خواهد شد. لوی‌استروس در تحلیلِ اساساً نقش‌گرایانه‌ی خود، در اسطوره‌ی ادیپ نوعی بحرانِ خاستگاه را مشاهده می‌کند: آیا ما زاده‌ی طبیعت هستیم یا زاده‌یِ فرهنگ؟ اگر تفسیرِ هم‌زمانیِ اسطوره به‌مثابه‌ی چیزی که با تقابل‌های پایه سر و کار دارد، مأیوس‌کننده باشد، این فهمِ درزمانی که بر مبنای آن، اسطوره از تمامیِ روایت‌های موجود از آن، از جمله روایت فروید، تشکیل شده است، از دامنه‌ی دستاوردهای لوی‌استروس حکایت می‌کند. لوی‌استروس اسطوره را از انزوای چیزگونه‌اش در فرهنگ می‌رهاند و با این کار، از دیدگاه نظری، به آن جذابیت می‌بخشد.

همکاریِ لوی‌استروس با رومن یاکوبسنِ زبان‌شناس (که نمونه‌ای از آن را می‌توان در مقاله‌ی «گربه‌های بودلر» مشاهده کرد؛ نک: منبع [۸۰۵]) نمایانگرِ اتکای لوی‌استروس به زبان‌شناسی، و نشانگر اهمیتی است که ساختارگرایان فرانسوی برای یاکوبسن قائل‌اند. یاکوبسن در مقاله‌ی مهم خود «خطابه‌ی پایانی: زبان‌شناسی و بوطیقا»، اصولی را مطرح می‌کند که تحلیل ساختاریِ متون ادبی را امکان‌پذیر می‌کنند. یاکوبسن در آغاز مقاله‌ی خود این پرسش را مطرح می‌کند که «چه چیزی پیام زبانی را به اثر هنری بدل می‌کند؟» ([۷۹۳]، ص ۱۴۷)؛ به دنبالِ آن، او نظریه‌ای را ساخته و پرداخته کرد که توانست سطوح متعددِ کارکردهای ارتباطِ زبانی را توضیح دهد. هرگاه «گوینده»ای «پیامی» را برای «گیرنده»ای می‌فرستد، پیام به یک «بافت» ارجاع می‌کند؛ این پیام برای این که فرستاده شود باید به قالب یک «رمزگان» ریخته شود و از طریق «یک «مجرا»ی مادی و رابطه‌ی ذهنی میان گوینده و مخاطب» (ص ۱۵۰) که به آن «مجرای تماس» گفته می‌شود، فرستاده شود. «تمرکز بر پیام به خاطر خودِ پیام کارکردِ ادبیِ زبان را رقم می‌زند» (ص ۱۵۳). (نیز نک: ارتباط، نظریه‌ی). از نظر یاکوبسن (و همخوان با زبان‌شناسیِ سوسوری)، تولید هر پیام متضمن دو شیوه‌ی پایه‌ی آرایشِ عناصرِ موجود در رمزگان است: یکی، «انتخاب» (که مبتنی بر رابطه‌ی «جانشینی» است)، و دیگری، «ترکیب» (که مبتنی بر رابطه‌ی «هم‌نشینی» است). آثار هنری به‌واسطه‌ی تغییر رابطه‌ی ما با رمزگان ایجاد می‌شوند: «کارکرد هنری اصلِ هم‌ارزی را از محورِ انتخاب به محورِ ترکیب فرامی‌افکند» (ص ۱۵۵). این تلویحاً به آن معنا است که در حالی‌که ارتباط به یک بافت نیاز دارد، اثر ادبی اساساً خودارجاع است.

رولان بارت بیش از هر ساختارگرای فرانسویِ دیگری تحلیل ساختاریِ ادبیات را باب کرد، و این در حالی است که موضوع آثار او بسیار متنوع‌اند. بارت در یازده کتاب و بیش از ۱۵۲ مقاله، آن‌چه را ما اکنون «نقد فرهنگی» می‌خوانیم پی‌ریزی کرد. آثار بارت را که طیفی از نشانه‌شناسیِ مُد (نظام مُد، ۱۹۶۷) و اسطوره‌ی کشتی («دنیای کشتی» در اسطوره‌ها، ۱۹۵۷) تا لذت خواندن (لذت متن، ۱۹۷۳) و ارزش خودِ

نقد (نقد و حقیقت، ۱۹۶۶) را در بر می‌گیرند، به سادگی نمی‌توان آثاری «ساختارگرا» نامید. با این حال، می‌توان اغلب آثارِ او را به‌عنوانِ نمونه‌هایی از روش ساختارگرا مطالعه کرد. مثلاً اس / زد (۱۹۷۰) الگوی یک خوانشِ ساختار-گرایانه از داستان است. در این اثر، بارت داستانِ سارازینِ بالزاک را به ۵۶۱ «خوانه» (واحدِ خواندن) تقسیم می‌کند و به تحلیل تک‌تک آن‌ها می‌نشیند. او پنج نوع رمزگان را جایگزین دسته‌بندی‌های لوی‌استروس می‌کند: (۱) «رمزگان هرمنوتیکی... که به‌واسطه‌ی آن می‌توان یک معما را تشخیص داد، طرح و تقریر کرد، در تعلیق گذاشت و درنهایت، آن را حل کرد»؛ (۲) قلمروِ نمادها که «ما از ساختاربندیِ آن پرهیز می‌کنیم»؛ (۳) رمزگان پروآیروتیک که به زنجیره‌ی منطقیِ کنش‌ها مربوط است؛ (۴) زنجیره‌ی غیرِعقلانی و تجربیِ کنش‌ها که فاقد ساختار است؛ (۵) رمزگان‌های فرهنگی که به پیکره‌های موجودِ دانش («فیزیکی، فیزیولوژیکی، پزشکی، ادبی، تاریخی و غیره») اشاره دارند ([۱۱۰]، ص ۱۹-۲۰). (نک: رمزگان روایی). تفاوت عمده‌ی میان تحلیل اسطوره‌ایِ لوی‌استروس و نشانه‌شناسیِ اس / زد همانا مفهوم چندارزشی-بودنِ «متن» است که بارت در مقاله‌ی «از اثر تا متن» آن را طرح کرد: «متن فضایی است که در آن هیچ زبانی بر زبان‌های دیگر چیرگی ندارد و در آن هر زبانی آزادانه در گشت‌وگذار است» ([۱۰۳]، ص ۸۰). بنابراین، در اس / زد، تکثّر رمزگان‌ها، به‌واسطه‌ی وجود جریان و مبادله ــ رابطه‌ی متقابلِ نشانه‌ها و گسترش مداوم معنا ــ متضمن هیچ‌گونه پایگانی میان آن‌ها نیست. در آغازِ اس / زد، بارت از «متن نویسا» سخن می‌گوید و آن را ارج می‌نهد، «چراکه هدف اثرِ ادبی... آن است که خواننده را نه به مصرف‌کننده، بلکه به تولیدکننده‌ی متن بدل کند» ([۱۱۰]، ص ۴). متنِ نویسا در تقابلی دوگانی با «ارزش مقابلِ» خود، یعنی متنِ خوانا یا «متن کلاسیک»، قرار می‌گیرد. متنِ نویسا را نمی‌توان یافت، چراکه این متن ساختارِ ساختار است: «شعریتِ بدون شعر» (ص ۵). (نک: متن خوانا / متن نویسا). وجه مشخصه‌ی اثر بعديِ بارت سرشار از چنین لحظه‌های پساساختارگرایانه‌ای است. مثلاً در اواسط اس / زد، او از خود می‌پرسد آیا بازسازیِ رمزگان‌های فرهنگی با توجه به نتایج محدودی که به همراه دارد، به زحمتش می‌ارزد؟ در تحلیل نهایی، از تحلیل ساختاری چه انتظاری می‌توان داشت؟ بارت با قرار دادن ساختارگرایی در مقامِ منطقِ گریزناپذیر و بی‌پایانِ متنیّت، به این پرسش پاسخ می‌دهد. هرگاه که ما یک رمزگان فرهنگی را می‌آفرینیم، باید ناپدید شدنِ آن را به تماشا بنشینیم، چراکه «کارکرد نوشتار به سخره گرفتن و بی‌اعتبار کردنِ اقتدارِ (ارعابِ) یک زبان بر زبان دیگر و امحاءِ هرگونه فرازبان به محضِ پاگرفتنِ آن است» (ص ۹۸). به نظر می‌رسد که بارت در همان هنگام که با گرایش‌های فروکاهنده‌ی ساختارگرایی مقابله می‌کند، تنوع همیشگیِ کار خود را نیز تبیین می‌کند.

در مقاله‌ی تأثیرگذارِ بارت با عنوان «مقدمه‌ای بر تحلیل ساختاریِ داستان»، او را در مقامِ یک ساختارگرای راست‌کیش می‌بینیم. تأثیرپذیریِ او از سوسور و صورت‌گرایان روسی نظیرِ ولادیمیر پروپ، که ۳۱ نقش‌مایه‌ی روایی همیشه موجود در تمامیِ قصه‌های عامیانه را از یکدیگر جدا کرد، آشکار است. پی‌ریزیِ نظریه‌ای درباره‌ی روایت هنگامی ممکن است که بتوان نشان داد تمامیِ روایت‌ها ساختارهای مشترکی دارند. بارت با

قائل شدن به سه سطحِ توصیفی در گفتمانِ روایی، در همین راستا حرکت می‌کند. این سه سطح عبارتند از نقش‌مایه‌ها، کنش‌ها و روایت (ص ۸۸). جداسازیِ نقش‌مایه‌ها ــ که مستلزم آن است که در مقامِ نظر، نمایه‌های مربوط به شخصیت‌ها را از داده‌نماهای مربوط به زمان و مکان جداکنیم ــ زمینه‌های پیدایش نحوِ روایت را به وجود می‌آورد. (نک: نمایه).

مشکلِ درونیِ روایت‌شناسیِ ساختارگرا در آثارِ آلژیرداس گرماس کاملاً آشکار است؛ آثاری که به‌واسطه‌ی دقتِ ریاضی، تعاریفِ دقیق و پیچیدگیِ نظام‌مند و فراگیرشان متمایز هستند. نشانه‌شناسیِ گرماس مصرانه با این اعتقاد همراه است که ساختار «مقدم» بر معناست: «فرآیند خلقِ معنا نخست به صورت تولیدِ گفته‌ها و ترکیبِ آن‌ها در سخن صورت نمی‌گیرد؛ این فرآیند در مسیرِ خود، به‌وسیله‌ی ساختارهای روایی بارور می‌شود، و همین ساختارها هستند که سخن معناداری را که در گفته‌ها بیان شده است تولید می‌کنند» ([۶۲۵]، ص ۶۴ـ۶۵). این دیدگاه کاملاً عکسِ نظریه‌ی کنش کلامی و نیز نظریه‌های سوژه‌محورِ زبان است. (نک: سوژه / ابژه). حتی نزد سوسور هم مفهوم سوژه‌های منفرد وجود دارد، که رفتارِ کلامیِ آن‌ها به‌واسطه‌ی گزینشی که از میان ساختارهای زبانیِ موجود صورت می‌دهند، شکل می‌گیرد. گرماس در گامی فراتر از این باورِ بارت که جمله‌ها خودشان روایت هستند، «ساختارهای روایی را نمونه‌ای خودسامان در اقتصاد عمومیِ نشانه‌شناسی» می‌داند و آن‌ها را جداگانه بررسی می‌کند (ص ۶۵). در روایت‌شناسیِ گرماس، مفهوم عنصر روایی جایگاه مهمی دارد. عنصر روایی می‌تواند مانند فاعل در دستورِ زبانِ روایت، یک شخص یا چیز باشد («الگوی عناصر روایی» گرماس به پیروی از ولادیمیر پروپ و اتی‌ین سوریو مشتمل بر شش عنصر روایی است: فاعل، مفعول، فرستنده، گیرنده، یاری‌گر و حریف)، و به این ترتیب، موجب می‌شود که نقش کنش‌گرانِ آزاد یا شخصیت‌ها در روایت کاهش یابد. گرماس می‌تواند نوعی «دستورِ زبانِ ژرف» را به وجود آورد و در نتیجه، روایت را کاملاً در چارچوب دستگاهِ اصطلاح‌ـ شناختیِ زبان‌شناسی قرار دهد. بنابر این، روایت به یک معنا رام می‌شود و به موضوعِ ممکنِ شناخت بدل می‌گردد. مطالعه‌ی ساختاریِ روایت مسلماً تنها رهیافتی نیست که روایت‌شناسی در اختیار دارد، اما همین جداسازیِ روایت به‌مثابه‌ی یک موضوع، یکی از میراث‌های ساختارگرایی و صورت‌گرایی است. (نک: صورت‌گرایی روسی).

دامنه‌ی ساختارگرایی به‌مثابه‌ی یک جنبشِ فکری را می‌توان با روی آوردنِ ژاک لاکان به دیدگاه‌های فروید، و روی آوردنِ لویی آلتوسر به اندیشه‌های مارکس سنجید. لاکان متفکری ساختارگرا است و این در حالی است که ویژگیِ رادیکالِ اندیشه‌ی او راه را به روی پسا ـ ساختارگرایی می‌گشاید. لاکان بر این باور است که «ناخودآگاه ... مانند زبان دارای ساختار است» ([۹۲۲]، ص ۲۳۴)، و این باور یکی از عناصر ثابت اندیشه‌ی وی می‌ماند. دِینِ لاکان به سوسور در مقاله‌ی «عاملیت حروف در ناخودآگاه» آشکار است. لاکان نظریه‌ی نشانه‌ی زبانیِ سوسور را چنان تفسیر می‌کند که این معنا از آن اراده می‌شود که «هیچ دلالتی نمی‌تواند از راهی غیر از ارجاع به دلالتی دیگر باقی بماند» (ص ۱۵۰). او درنهایت، به این باور می‌رسد که

زنجیره‌ی افقیِ دال‌ها ــ رابطه‌ی میان دال‌ها با یکدیگر بر فرازِ و در ورای آن‌چه آن‌ها دلالت‌می‌کنند ــ سوژه‌ها را می‌سازد. اگر تمایزی را که یاکوبسن میان «انتخاب» و «ترکیب» گذاشت به یاد بیاوریم، آن‌گاه ادعای لاکان مبنی بر این‌که رابطه‌ی میان دال‌ها نوعی «ساختارِ مبتنی بر مجاز مرسل» را شکل می‌دهد، قابل فهم می‌شود. یک اصل متعارفِ لاکانی این است که رابطه‌ی دل‌بخواهی میان دال و مدلول، نوعی فقدان را در هسته‌ی میلِ بشری ثبت می‌کند، و از این‌جا می‌توان نتیجه گرفت که «میل انسان نوعی مجاز مرسل است» (ص ۱۷۵). (نک: میل / فقدان). اگر استعاره تقریباً هم‌ارزِ انتخاب باشد و مجاز مرسل هم‌ارز ترکیب، در این صورت، می‌توان نظریه‌ی ناخودآگاهِ لاکان را بر مبنای منطق یاکوبسنیِ شباهت و مجاورت بازسازی کرد (نک: «دو جنبه‌ی زبان و دو نوع زبان‌پریشی»؛ منبع [۸۰۲]). لاکان «برون‌مرکزی بودنِ بنیادینِ «خود» نسبت به خودش» (ص ۱۷۱) را از فروید اخذ می‌کند، اما این جابه‌جایی را به قلمروِ دال‌های مجاور تغییر می‌دهد. استعاره و مجاز مرسل که هر دو از أشکال مجازهای بیانی هستند، دیگر بر تخطی از کاربردِ درست (یا پیوند ناگسستنیِ دال /مدلول) دلالت نمی‌کنند: «واژه‌ای به‌جای واژه‌ای دیگر» ــ تعریفی که لاکان برای استعاره به دست می‌دهد ــ منطق معناشناختیِ روان‌کاوی را پی‌ریزی می‌کند. (نیز نک: استعاره / مجاز مرسل؛ روان‌کاوی، نظریه‌ی).

مارکسیسمِ ساختارگرایِ آلتوسر در پاسخ به ضرورتِ وضوح بخشیدن به برخی از اصول اساسیِ مارکسیسم به وجود آمد. (نک: نقد مارکسیستی). آلتوسر در یکی از مقاله‌های نسبتاً قدیمی‌اش با نام «مارکسیسم و انسان‌گرایی»، به مخالفت با گرایشی برمی‌خیزد که به مارکسیسم به چشم نوعی انسان‌گرایی می‌نگرد که به وجودِ یک گوهرِ ثابتِ انسانی باور دارد. آلتوسر از گسست مارکس از انسان‌گرایی در دوره‌ی پس از ۱۸۴۵، دفاع می‌کند؛ دوره‌ای که مارکس با نظریه‌ی ایدئولوژیِ خود، جامه‌ی «ادعاهای نظری» را از تن انسان‌گرایی درمی‌آورد. اما توفیقِ بزرگِ آلتوسر در پی‌ریزیِ نظریه‌ای ساختارگرا در باب ایدئولوژی نهفته است، که بر پایه‌ی آن بیرون از نظام‌های ایدئولوژیکی، جایی برای موضع مستقل و خنثا متصور نیست. آلتوسر در مقاله‌ی «ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت» به‌طرز مجاب‌کننده‌ای توضیح می‌دهد که چگونه ایدئولوژی درچارچوب نهادهای جوامع مدرن، ازجمله نظام آموزشی، رسانه‌ها و صنعت فرهنگ عمل می‌کند. (نک: دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت). تعریف او از ایدئولوژی آشکارا تعریفی لاکانی است، نه فقط در این نهاده که «ایدئولوژی رابطه‌ی خیالیِ افراد با موقعیت‌های واقعیِ وجودی‌شان را بازنمایی می‌کند» ([۲۲]، ص ۱۶۲)، بلکه در این باورِ ضد انسان‌گرایانه‌اش که «کارکرد هر ایدئولوژی (که آن ایدئولوژی را تعریف می‌کند) «ساختنِ افرادِ انضمامی به‌مثابه‌ی سوژه است» (ص ۱۷۱). بارت در اصطلاح «القای حسِ واقعیت» (نک: منبع [۳۲۳]، ص ۱۹۳ـ۱۹۴) دیدگاهی مشابهِ آلتوسر دارد و معتقد است که گفتمان می‌تواند با پنهان کردنِ شواهدِ مخالف، ادعای خود را به‌مثابه‌ی بازنماییِ بی‌کم‌وکاست به کرسی بنشاند. رواج نیافتنِ نظریه‌ی آلتوسر در میان نظریه‌پردازان ادبی در ده سال گذشته شاید گواهی بر استمرار دیرپای مفاهیم انسان‌گرایانه باشد که به‌منزله‌ی منبعی برای مقاومت در برابر تسلط همه‌جانبه‌ی

روش‌های ساختارگرایانه عمل می‌کنند.

میشل فوکو در سراسرِ دوران فعالیتش، نپذیرفت که او را در سلک ساختارگرایان جای دهند، اما مفسران اعتنایی به حرف‌های او نکردند. فوکو در دو اثر عمده‌ی خود، واژه‌ها و چیزها (۱۹۶۶) و باستان‌شناسی دانش (۱۹۶۹) (که بعدها یک نظریه‌ی جامع درباره‌ی قدرت جایگزین آن‌ها شد)، این نظر را مطرح کرد که فعالیت‌های دلالتی «به‌گونه‌ای نظام‌مند، ابژه‌هایی را که از آن‌ها سخن می‌گویند، شکل می‌دهند» ([۴۹۲]، ص ۴۹). (نک: کنش دلالت‌گر). واژه‌ها و چیزها خطِ سیرِ تاریخی و یا باستان‌شناسیِ داد و ستد میان واژه‌ها و چیزها را که در دسته‌بندی‌های معرفت‌شناختیِ بزرگ‌تر یا «اپیستمه‌ها» واقع شده‌اند، ردیابی می‌کند. (نک: اپیستمه). هرچند که قاعده‌مندیِ یک اپیستمه‌ی خاص طوری است که پذیرای تحلیل ساختاری یا زبان‌شناختی هست، اما فوکو می‌خواهد بر این نکته تأکید کند که ابداعِ دوباره‌ی تاریخِ علم و اندیشه به دستِ او مبتنی بر کار روی یک موضوعِ متجانس نیست؛ او حتی برای مفاهیمی مانندِ «انقطاع، گسست، آستانه، حد، مجموعه‌ها، و دگرگونی» که رویکرد وی را تهدید می‌کنند، اولویتِ بسیار قائل می‌شود (ص ۲۱). او هنگامی که درباره‌ی کشمکشی سخن می‌گوید که در آثارش میان ساختارگرایی و انکارِ آن وجود دارد، موضعی شگفت اتخاذ می‌کند: او ساختارگرایی است که به مبارزه با ساختارگرایی برخاسته است. لاکان و آلتوسر با پیوند دادنِ آراءِ خود با آراءِ فروید و مارکس، از این موضع دوری می‌جویند، اما فوکو به‌واسطه‌ی آن‌چه او «نوعی مرکززدایی که هیچ‌گونه امتیازی برای هیچ مرکزی قائل نیست» می‌نامد، به نو شدنِ دائمی امید می‌بندد (ص ۲۰۵). (نک: مرکز / نامرکز).

حرکت فوکو به سوی پساساختارگرایی به هنگام تغییر مسیر او به جانب نظریه‌ای درباب قدرت صورت می‌گیرد که دِینِ بسیار به فریدریش نیچه و نقد او از ایدئالیسم آلمانی دارد. گرچه این نظریه بسیار تأثیرگذار بود، اما ارزش فلسفیِ غاییِ آن محل تردید است (نک: منبع [۶۵۲]، ص ۲۶۶-۲۹۳). تغییر مسیر از ساختارگرایی به پساساختار-گرایی در فرانسه را می‌توان یا به صورتِ انکارِ ساختارگرایی یا واکنش در برابر آن فهمید، یا به صورت پیروزیِ نهاییِ ساختارگرایی. فوکو (و شاید لاکان) دیدگاه دوم را به نمایش می‌گذارند، اما ژاک دریدا، که می‌توان به آراءِ او چونان مرحله‌ای ورای زبان‌شناسیِ سوسوری نگریست، در سویه‌ی مقابلِ آن قرار می‌گیرد. پس از آن‌که دریدا مقاله‌ی خود را با عنوان «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» (۱۹۶۶) در کنفرانسی در آمریکا ارائه کرد، پرستیژ بین‌المللیِ ساختارگرایی به‌سختی فروکش کرد. در این مقاله، دریدا به «ساختارمندیِ ساختار»، و کل استعاره‌ی فضاییِ سازمان‌بندی حولِ محورِ یک مرکزِ واحد که در تحلیل ساختاری وجود دارد، حمله می‌برد. او بر این باور است که مفهوم مرکز که در زبان‌شناسی و ساختارگرایی به‌کار گرفته می‌شود، قادر نیست پیچیدگیِ گفتمان را، هنگامی که تاریخ مفاهیم فلسفی از دیدگاهی زبان‌شناختی به آزمون کشیده می‌شود، سازمان دهد. دریدا مفهومِ متن را که ساختارگرایی به آن برجستگی بخشید، مسئله‌ای فلسفی می‌داند و نشان می‌دهد که اولویتِ زبان در ساختارگرایی واجد پیش‌فرض-های متافیزیکیِ قابل بحث است و به ویژه، با مفهومِ حضورِ بی‌واسطه‌ی یک ساختار همراه

است. (نک: متافیزیک حضور). از نظر دریدا حضور دیگر رؤیای ازدست‌رفته‌ی انسان‌گرایی، و امیدِ بازیابیِ یک خاستگاهِ مطلق چونان «بنیانی اطمینان‌بخش» نیست. در پرتوِ نقد دریدا، آشکار شده است که مفهومِ متنیّتِ وی ــ که بنا بر آن، «چیزی بیرون از متن وجود ندارد» ــ ساختار را به درونِ متن به عقب می‌راند؛ و چنین ادعایی امروزه، در دوران پس از ساختارگرایی و ادعاهای فرازبانیِ آن، ادعایی جدی به شمار می‌رود.

← نشانه‌شناسی؛ صورت‌گرایی روسی؛ دال / مدلول /دلالت؛ نقد نو

George Campbell

سبک‌شناسی (Stylistics)

سبک‌شناسی میراث‌خوار بلافصل رتوریک است: یکی از نخستین کاربردهای این اصطلاح را ما نزد نووالیس می‌یابیم که آن را با رتوریک یکسان قلمداد می‌کرد. در سده‌ی نوزدهم، این اصطلاح از زبان آلمانی به دیگر زبان‌های اروپایی، به ویژه زبان‌های انگلیسی و فرانسوی، راه یافت: با این که سبک‌شناسی برخی از جنبه‌های رتوریک، به ویژه، تحلیلِ صنایعِ ادبی و مجازها را حفظ کرده است، اما پیدایش سبک‌شناسی به‌عنوانِ یک رشته، نشانه‌ی افول رتوریک بود. ولی از این امر نباید نتیجه گرفت که در تحلیل رتوریکی مفهوم سبک غایب بوده است: تمایز میان سبک ساده، سبک سنجیده (میانه) و سبک عالی (والا) بخشی از مقولات سنتیِ رتوریک هستند. (نک: نقد رتوریکی).

سبک‌شناسیِ زبان و سبک‌شناسیِ ادبی

سبک‌شناسی از هنگامِ پیدایشِ خود در دو راستای متضاد به پیش رفته است: یکی سبک‌شناسی زبان و دیگری سبک‌شناسی ادبی.

الف) سبک‌شناسی زبان؛ این نوع از سبک‌شناسی مبتنی است بر تحلیل مجموعه‌ی علائم متنوعی که به یک زبانِ خاص تعلق دارند؛ این‌چنین است که ما از سبک‌شناسیِ زبان فرانسه، آلمانی، انگلیسی و غیره سخن می‌گوییم. از سال ۱۸۷۳، ویلهلم واکرناگل بر اساس تمایزی که میان جنبه‌ی ذهنی (یا فردیِ) سبک و جنبه‌ی عینی (یا جمعیِ) آن قائل شد، پیشنهاد کرد اصطلاح «سبک‌شناسی» برای مطالعه‌ی پدیده‌های نوعِ دوم به کار رود؛ پدیده‌هایی که به گمان وی از قوانینی کلی و عام تبعیت می‌کنند. کتاب رساله‌ای در بابِ سبک‌شناسیِ زبان فرانسه نوشته‌ی شارل بالی (۱۹۰۹) در این گستره جای می‌گیرد: بالی می‌کوشد از «کلِّ» زبان، تحلیلی سبکی به دست دهد و نه از آثار ادبی. او بر پایه‌ی این نظر که زبان بیانگرِ افکار و احساسات آدمی است، معتقد است که موضوعِ خاصِ سبک‌شناسی، بیانِ احساسات است. بالی دو نوع از روابط را از یکدیگر متمایز می‌کند: یکی «تأثیرات طبیعی» و دیگری «تأثیراتِ تذکاری»؛ و در توضیح آن‌ها می‌گوید تأثیرات طبیعی ما را از «احساساتِ» سخن‌گو آگاه می‌کنند و تأثیراتِ تذکاری درباره‌ی «محیطِ» زبانیِ او به ما آگاهی می‌دهند. این تأثیرات محصول گزینشی هستند که سخن‌گو از میان علائم متنوعِ زبان، به ویژه در حوزه‌ی واژگان و به میزانی کمتر در حوزه‌ی نحو، صورت می‌دهد: این دو به لحاظ بیانِ افکار، آشکالی یکسان دارند، اما از حیث بارِ احساسی‌ای که القا می‌کنند با یکدیگر متفاوت‌اند. در همین راستا، سبک‌شناسان دیگر (از جمله ماروزو و کرِسو) به توصیفِ نظام‌مندِ آواها، اجزاءِ کلام، ساخت‌های نحوی، و واژگان پرداختند و همواره توجه‌شان معطوف به چیزی

بود که بیرون از محتوای مفهومی قرار می‌گرفت.

ب) سبک‌شناسی ادبی؛ عبارت است از تحلیلِ منابعِ سبکی‌ای که خاصِ فعالیت‌های ادبی تصور می‌شوند. سبک‌شناسی ادبی برخلافِ سبک‌شناسی هنری که به بررسی سبک‌های جمعی و فردی می‌پردازد، همواره توجه‌اش معطوف به ویژگی‌های خاص و یکه‌ی آثار یا نویسندگان مختلف بوده است. سبک‌شناسیِ زبان مفهومِ «گزینش سبکی» را مهم‌تر می‌شمارد، حال آن‌که سبک‌شناسی ادبی به‌واسطه‌ی این جانب‌داری، و با توجه به این که سبکِ ادبی امرِ یکه و منحصربه‌فردی تلقی می‌شود که در مقابلِ هنجارهای جمعی قرار می‌گیرد، سبک‌شناسیِ «انحراف» بوده و همچنان هم هست. سبک‌شناسی ادبی در نخستین گونه‌های آن، نوعی سبک‌شناسیِ روان‌شناختی بود، زیرا ارزش بیانیِ سبک عموماً با روانِ نویسنده مرتبط انگاشته می‌شد. در این راستا، کارل فوسلر می‌گوید: «سبک عبارت است از کاربرد فردیِ زبان در مقابلِ کاربرد جمعیِ آن» و وظیفه‌ی سبک‌شناسی آن است که بر «سیمای روانیِ فرد» پرتو بیافکند ([۱۵۵۳]، ص ۱۶ و ۴۰). در فرانسه، موریس گرامون و به‌ویژه هانری موری‌یه نماینده‌ی این گرایش روان‌شناختی بودند. موری‌یه در کتاب روان‌شناسیِ سبک‌ها (۱۹۵۹) این اعتقاد را مطرح می‌کند که «باید نمادِ من را در تمامیِ تجلیاتش یافت»، و بر این باور است که قانونی وجود دارد که مبتنی است بر «انطباق میان روح نویسنده و سبک او». عموماً لئو اشپیتسر ــ شاگرد فوسلر ــ را برجسته‌ترین نماینده‌ی این سبک‌شناسیِ ادبیِ بیانی و روان‌شناختی می‌دانند. این نظر، درواقع، در موردِ آثارِ اولیه‌ی او درست است؛ آثاری که در آن‌ها می‌کوشد تا روابط متقابل میان ویژگی‌های سبکیِ آثار و «روانِ» نویسنده‌ی آن‌ها را نشان دهد. اما اشپیتسر در آثار متأخر خود، جهت‌گیری کارش را تغییر می‌دهد: او این نکته را می‌پذیرد که فرضِ بیانگریِ ذهنی فقط در یک چارچوبِ تاریخیِ محدود (اساساً ادبیات غربی در دوره‌ی فردگراییِ مدرن) معتبر بوده است و درنتیجه، وی نمی‌تواند سبک را آن‌گونه که هست، تعریف کند. به همین دلیل، او تحلیل علّی را رها می‌کند و با طرح و بسط یک «روش ساختاری که می‌کوشد تا بدون توسل به شخصیتِ نویسنده، وحدتِ آثار را تعیین کند» (اشپیتسر، ۱۹۵۸)، تأکید خود را بر تحلیل «نظامِ روال‌های سبکیِ درونِ متن» گذاشت. درمقابل، چنان‌که از روش پژوهشیِ او که در سرتاسرِ زندگی‌اش ثابت ماند برمی‌آید، وی هیچ‌گاه انگاره‌ی «سبک به‌مثابه‌ی انحراف» را رها نکرد: او همواره درجستجوی پدیده‌های زبانی‌ای بود که برجستگی می‌یابند، خواه این برجستگی نتیجه‌ی بسامدِ زیاد آن‌ها باشد، خواه نتیجه‌ی بسامدِ کم و نادرِ آن‌ها، خواه نتیجه‌ی تأکیدی باشد که بر آن‌ها می‌شود و غیره. درواقع، اشپیتسر برخلافِ سایر سبک‌شناسان، بیش از آن که در نسبتِ با زبانِ غیرادبی به انحراف توجه کند، در نسبتِ با بافتِ درونیِ اثر به آن توجه می‌کند: از این حیث، او به ویژه پیش‌قراولِ سبک‌شناسیِ ساختاری‌ای است که مایکل ریفاتر مجریِ آن است.

تقابل میان سبک‌شناسیِ زبان و سبک‌شناسیِ ادبی چنان که دو سنّتِ پیش‌گفته آن را منتقل کرده‌اند، تقابلی قطعی نیست. این تقابل چندین تمایزِ دیگر را نیز در دل خود دارد که به مسائل متفاوتی مربوط می‌شوند:

الف) سبک‌شناسی جمعی و سبک‌شناسی فردی. از آن‌جاکه سبک‌شناسی ادبی کارِ خود را به

تحلیل آثار از حیث یکه‌گی و فردیت‌شان محدود می‌کند، از نوع سبک‌شناسیِ فردی است: بنا بر این، توجهِ انحصاری به یک اثرِ خاص معلولِ ویژگیِ تقلیل‌ناپذیرِ موضوع سبک‌شناسی ادبی نیست، بلکه حاصلِ گزینشی روش‌شناختی است که کاملاً موجه است، اما نمی‌تواند حوزه‌ی سبک‌شناسیِ ادبی را آن‌گونه که هست محدود کند. چنان‌چه بر این باور باشیم که ویژگیِ سبک ادبی در انحرافِ فردی نهفته است، این به سادگی بدان معناست که در تحلیلِ سبکی، ما به بررسیِ آثارِ مشخص و منفرد بهای بیشتری می‌دهیم تا به بررسیِ گروهی از آثار؛ و در درون هر اثر هم توجهِ ما عمدتاً معطوف به بررسیِ پدیده‌های کلامی‌ای است که یک اثرِ مشخص، و نه گروهی از آثار، را از آثارِ دیگر متمایز می‌کنند، و دیگر توجهی به مثلاً ویژگی‌هایی که به طورِ جمعی و فراگیر، یک دوره‌ی تاریخی را از دوره‌های دیگر متمایز می‌کنند، نداریم. البته در سبک‌شناسی غیرِادبی هم می‌توان توجه خود را به انحراف‌های فردی در گفته‌های یک شخص معطوف داشت. این اندیشه که سبکِ ادبی را انحراف «رقم می‌زند»، هیچ معنایی ندارد، زیرا «هرگونه» فعالیت زبانی مجموعه‌ی هم‌بسته‌ای از تکرارها و انحراف‌ها است (راستی‌یه، ۱۹۹۴): این دوگانگی از سرشتِ پیامِ زبانی برمی‌خیزد و نمی‌تواند وجه ممیزِ سبکِ ادبی باشد؛ گرچه نمی‌توان این را هم انکار کرد که برخی از نویسندگان آگاهانه دل‌بسته‌ی هنری هستند که بر انحراف سبکی ــ انحراف از زبان محلی یا زبان ادبی‌ای که در لحظه‌ی نوشتار زبانِ مسلط است ــ استوار است.

ب) سبک‌شناسی نظری و نقد سبکی. سبک‌شناسی زبان درچارچوب عام‌ترِ نوعی سبک‌شناسیِ نظری قرار می‌گیرد که بخشی از زبان‌شناسی به شمار می‌رود (شارل بالی). برعکس، از آن‌جاکه سبک‌شناسی ادبی مدعی است که کارِ خود را به تعیین ویژگی‌های تقلیل‌ناپذیرِ یک سبکِ ادبیِ خاص محدود کرده است، افق آن افقی نظری نیست، بلکه افقی انتقادی است؛ و توجه آن بیشتر به متحقق ساختنِ یک پیامِ مشخص معطوف است تا به بررسیِ ظرفیت‌های سبکی‌ای که در رمزگان وجود دارد. این بدان معناست که این دو روش با هم بی‌ارتباط هم نیستند. به این ترتیب، هنگامی که ما مشخصه‌های سبکیِ یک زبان یا یکی از خرده‌نظام‌های آن را مطالعه می‌کنیم، نباید تکیه‌ی ما بر متون انضمامی‌ای که آن مشخصه‌ها را «به تصویر می‌کشند»، کم شود: اینک ما به ساحتِ تجزیه و تحلیل پیام‌های مشخص، و به ساحتِ «نقدِ سبکی» گام می‌گذاریم. هنگامی که بالی به بررسی ویژگی‌های سبکیِ زبانِ فرانسه می‌پردازد، تکیه‌اش بر متون و گفته‌های شفاهی‌ای است که می‌توان درچارچوب تجزیه و تحلیل ویژگی‌های خاص و یکه‌ی یک متن یا سخنِ شفاهی نیز به بررسیِ آن‌ها پرداخت. برعکس، هنگامی که کسی نشان می‌دهد یکه‌گیِ سبکیِ یک متن، از تعامل برخی مقوله‌ها با یکدیگر حاصل آمده است ــ و درنتیجه هنگامی که نقد سبکی صورت می‌گیرد ــ در واقع، او این مقوله‌ها را از زبان‌شناسی، رتوریک، نشانه‌شناسی و غیره وام می‌گیرد؛ به بیان دیگر، بالی به طورِ تلویحی، وجود اِلگوی نظریِ عام‌تری را فرض می‌گیرد که به نظام زبان، یعنی به رمزگان بازمی‌گردد. در این راستا، مولینی‌یه (۱۹۸۶) به هنگام ارائه‌ی ابزارها و سطوح سبک‌شناسیِ ادبی، به استفاده از مقوله‌های زبان‌شناسی (به ویژه واژه‌شناسی و نحو)، نشانه‌شناسی (مثلاً تحلیل عناصر روایی)،

رتوریک (انواع مجازها) و بوطیقا (به ویژه نظریه‌ی ژانر و مقولات مربوط به روایت‌شناسی) متوسل می‌شود. (نیز نک: نقد رتوریکی؛ عنصر روایی؛ نقد ژانر).

به‌وضوح مشاهده می‌کنیم که این ابزارهای پژوهشی نه فقط برای نقدِ آثار از حیث فردیت‌شان مناسب‌اند، بلکه به همان اندازه، برای تحلیل عامِ انباره‌ی سبکیِ زبان (ادبی یا غیرادبی) نیز مناسب هستند. حتی وقتی کسی می‌خواهد سبک‌شناسی را به مطالعه‌ی منش یکه‌یِ یک اثرِ مشخص تقلیل دهد (لوران جنی؛ نک: منبع [۸۳۵])، ناگزیر است بپذیرد که «وقتی آدم قبول می‌کند آشکالِ یکه‌ی اثر را نام‌گذاری کند، با همین عملِ نام‌گذاری، کلام را از ویژگی‌های عام و نوعی‌اش تهی می‌کند» (ص ۱۱۷)؛ و این بدان معناست که او تلویحاً وجودِ یک الگوی نظری در موردِ پدیده‌های مربوط به ساختارِ زبانی را که برای تحلیل سبکی موضوعیت دارند، مفروض می‌انگارد.

پ) سبک‌شناسیِ عمومی و سبک‌شناسی ادبی. سومین تمایزی که تقابلِ میان سبک‌شناسیِ زبان و سبک‌شناسیِ ادبی آن را خلط می‌کند، تمایز میان سبک‌شناسی عمومی و سبک‌شناسی‌های خاص در برخی گونه‌های کاربردی یا انواعِ کارکردیِ سخن است. اگر بپذیریم که در هر گفته‌ی زبانی، پدیده‌هایی مشاهده می‌شوند که آن‌ها را نه به‌کمک ساز و کارِ زبان، بلکه فقط از طریق ساز و کارِ سخن از حیث ویژگیِ کارکردی‌اش می‌توان توضیح داد، در این صورت، بر تحلیل عمومیِ کلام (که از کاربردشناسیِ زبان برمی‌خیزد) نیز صحه گذاشته‌ایم. این رشته دارای تقسیماتِ فرعیِ «عمودی» مانند بوطیقا است که فقط به بررسیِ یک نوع سخن، یعنی سخن ادبی، می‌پردازند. این رشته همچنین دارای تقسیماتِ فرعیِ «افقی» مانند سبک‌شناسی نیز هست که موضوعِ آن تمام مسائلِ مربوط به یک نوع سخن نیست، بلکه یکی از مسائل مربوط به تمام سخن‌هاست. سرانجام این که این رشته دارای تقسیماتِ فرعیِ متقاطع هم هست که از برخورد تقسیماتِ فرعیِ عمودی و افقی ناشی می‌شود: سبک‌شناسیِ ادبی از تقاطع بوطیقا و سبک‌شناسیِ عمومی زاده می‌شود، و این در صورتی است که بپذیریم که هدفِ خاصِ سبک‌شناسیِ ادبی مطالعه‌ی ویژگی‌های کلامی‌ای است که از حیثِ کارکردِ زیبایی‌شناختی یا کارکرد هنری در معنای یاکوبسونیِ آن، واجد موضوعیت‌اند (نک: ارتباط، نظریه‌ی). به این ترتیب، سبک‌شناسیِ عمومی تقریباً حوزه‌ی «الوکوتی‌یو» باستان را، منهای مسائلی که جنبه‌های مربوط به درون‌مایه‌ی سخن‌ها یا سازمانِ فراجملگانیِ آن‌ها را مطرح می‌کنند، دربر می‌گیرد. در موردِ سبک‌شناسیِ ادبی باید گفت که ویژگیِ خاص آن این است که به بررسی و تحلیلِ موضوعیت زیبایی‌شناختیِ پدیده‌های سبکی می‌پردازد و نه به کارکرد تأثیری، اقناعی و غیرِ آن‌ها.

سبک‌شناسیِ انحراف و سبک‌شناسیِ تنوع

غالب سبک‌شناسی‌های ادبی فقط ویژگی‌های زبانیِ نشان‌دار را دارای موضوعیت سبک‌شناختی می‌دانند، یعنی کار خود را برمبنای یک هنجار یا یک حالت خنثای پیش‌انگاشته شروع می‌کنند. و گمان می‌رود که این تعریف از سبکِ ادبی، قابلِ درک بودنِ آن را که شرطِ پیشینیِ کارکردِ زیبایی‌شناختیِ آن است، توضیح می‌دهد. با این حال، مفهوم انحراف چنان‌چه به طورِ دقیق مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد، مسئله‌ساز

می‌شود. مسئله‌ی نخست این است که تعیینِ بنیانی ختثا و بی‌نشان دشوار یا حتی ناممکن است. این ناممکن‌بودگی چندین دلیل دارد. دلیل اول این که برای تعیین این بنیانِ ختثا باید توصیف جامعی از زبان در سطوح واژگانی، نحوی، معنایی و غیره در اختیار داشته باشیم. در صورتی که عجالتاً هیچ توصیفِ کاملی از زبان در دست نداریم؛ و به دلیل منشِ همیشه گشوده‌ی ساختارهای زبانی، حتی فکرِ این که روزی چنین توصیفی را در دست داشته باشیم نیز فکر باطلی است ([۹۵۹]، ص ۴۴). یکی از حادترین مسائلی که سبک‌شناسیِ آماری با آن روبه‌روست (نک: منبع [۳۸۲])، به همین مسئله‌ی فراهم آوردنِ توصیفی کامل از زبان مربوط می‌شود، تا برمبنای آن بتوان الگوی احتمال‌باورانه‌ی مطمئنی به وجود آورد: این البته بدان معنا نیست که آمارهای کمّی در سبک‌شناسی جایی ندارند، بلکه بدین معناست که نتایج این کار را باید با احتیاط زیاد به کار گرفت ([۹۵۹]، ص ۶۶ـ۶۸). مسئله‌ی دیگر این است که چگونه می‌توان چنین بنیانِ ختثایی را تعیین کرد؟ زبانِ محلّی (اگر اصلاً بتوان گونه‌ی کاربردیِ خاصِ زبان محلّی را تعیین کرد) نمی‌تواند چنین مبنایی باشد: زیرا از یک سو، با این کار دو چیزِ غیرِ قابل مقایسه مثل زبان شفاهی و زبان نوشتاری، را با هم مقایسه می‌کنیم (البته اگر ادبیات شفاهی را کنار بگذاریم)، و از سوی دیگر باید بدانیم که مکالمات روزمره به هیچ وجه ختثا نیستند و همواره به شدت نشان‌دار هستند (آهنگ کلام، گونه‌های واژگانی و غیره)، و این نشان‌داری هم در بافتِ موقعیتیِ آن‌ها هست، و هم در کارکردشان (بیانی، اقناعی، و غیره). اگر گونه‌ی نوشتاریِ صرفاً خبری را به‌عنوانِ میزانِ ختثا انتخاب کنیم، باز هم روشنیِ بیشتری به آن نبخشیده‌ایم، زیرا حتی در زبان نوشتاری هم گفته‌های صرفاً خبری نادرند و درنتیجه، می‌توان گفت که درواقع، این گفته‌ها، خود، نمونه‌های برجسته‌ی نشان‌داری هستند: کوشش برای ساختنِ کلامی فارغ از هرگونه دلالت ضمنی (مثلاً دلالت‌های عاطفی) موجب شکل‌گیریِ دلالت ضمنیِ مرتبه دومی می‌شود که از «سبک‌بُن‌های» خاصی استنباط می‌شود (نک: منبع [۱۱۴۶]). (نک: دلالت صریح / دلالت ضمنی). درواقع، نمی‌توان برپایه‌ی مفهوم انحراف و جدایی میان هنجارِ بیرونی و پدیده‌ی کلامیِ نشان‌دار، نوعی سبک‌شناسی ادبی را طراحی کرد؛ زیرا هر پدیده‌ی کلامی می‌تواند نشان‌دار باشد و درنتیجه، می‌تواند درمقامِ یک بُردارِ سبکی عمل کند: اگر گسست نوعی نشان‌داری را به وجود بیاورد، نظام‌مندبودن هم، ورای یک حد مشخص، همان کار را می‌کند ([۱۱۴۶]، ص ۶۲).

به همین دلیل کوشش شده است تا نشان‌داری نه در نسبتِ با یک «هنجارِ برون‌متنی»، بلکه در نسبتِ با «بافتِ درونیِ» اثر تعریف شود: این دیدگاه که با نام مایکل ریفاتر پیوند خورده است (۱۹۶۹)، در دهه‌ی ۱۹۳۰، توسط یان موکاروفسکی و با استفاده از مفهوم برجسته‌ـسازی طرح‌ریزی شد (نک: منبع [۱۱۷۰]) و راهنمای لئو اشپیتسر در مطالعات سبک‌ـشناختی‌اش بود. این دیدگاه دیگر با مسئله‌ی تعیینِ یک هنجارِ بیرونی به‌عنوانِ یک بنیانِ ختثا مواجه نبود، اما مسائل خاص خود را داشت: باید در درونِ متن عناصرِ نشان‌دار را از عناصرِ زمینه‌ایِ بی‌نشان متمایز می‌کرد؛ درحالی‌که جای تردید هست که اصلاً چنین عناصرِ زمینه‌ایِ ختثایی وجود داشته باشند. به‌علاوه، این دیدگاه نیز محدودیت‌های درونیِ سبک‌شناسیِ انحراف را

دارد. از سویی، برپایه‌ی تعریفی که از پدیده‌ی سبکی به دست می‌دهد، از «زیبایی‌شناسیِ شیوه‌گرا» جدایی‌ناپذیر است (هانری مشونیک؛ نک: [۱۴۱۵]، ص ۲۱). درنتیجه، این دیدگاه برای تحلیل سبک‌های کمتر متظاهرانه مجهز نیست. رنه ولک خاطر نشان کرده بود که سبک‌شناسیِ انحراف صرفاً می‌تواند به انواع دستورستیزی‌ها دست یابد، و این در حالی است که «غالباً ساختار آثار ادبی را عام‌ترین و پرشمارترین عناصر دستوری می‌سازند». از سوی دیگر، نظریه‌ی انحراف ــ نظریه‌ی انحرافِ درونی بیشتر از نظریه‌ی انحرافِ بیرونی ــ همواره نگاهی منقطع و «ذره‌باورانه» نسبت به سبک دارد، و برمبنای آن، هر متن مجموعه‌ای است مرکب از واحدهای زبانیِ «خنثا» و واحدهای «سبکی». درنتیجه، این برداشت ذره‌باورانه از سبک بیشتر مسئله‌ساز است.

مفاهیم «گزینش» و «تنوع» سبکی که نقشی مهم در سبک‌شناسی عمومی ایفا می‌کنند، هنگامی که به ویژه برای مطالعه‌ی سطوح و گونه‌های کلامیِ حاضر در یک زبانِ خاص به کار گرفته می‌شوند، کارآمدتر از مفهوم انحراف هستند، و این فقط به آن دلیل است که مفاهیم فوق با تفاوت‌های سبکی در حکمِ ساحت‌های درونیِ کنشِ زبانی برخورد می‌کنند و نه در مقامِ عناصری که بر یک بنیان خنثا افزوده شده‌اند. نظریه‌های مربوط به گزینشِ سبکی اغلب می‌کوشند تا تنوع را از رهگذرِ ربط دادنِ آن به مفهوم «هم‌معنایی» توضیح دهند (مانند دیدگاه‌های اولمان؛ [۱۵۳۳]، ص ۶؛ هرش؛ [۷۱۱]، ص ۵۷۹ـ۵۵۹): بر اساس این نظریه، دو عبارتِ مشخص، در صورتی که بتوان معنایی واحد برایشان متصور شد، دارای تنوعِ سبکی هستند. البته وجودِ هم‌معنایی اغلب مورد مناقشه بوده است (نک: هاف؛ منبع [۷۴۰])، و بی‌شک می‌توان گفت هم‌معنایی مطلق وجود ندارد. با این حال می‌توان از نوعی هم‌معناییِ خفیف دفاع کرد: در این راستاست که لیچ (۱۹۷۴) معتقد است که هم‌معنایی، نه در هم‌ارزیِ فراگیرِ معناها، بلکه در هم‌ارزیِ معنای مفهومیِ عبارت‌ها نهفته است؛ تنوعات سبکی، خود، یکی از عناصرِ دلالت متداعی هستند که از معنای کاملِ کلام جدایی‌ناپذیر است. درهرصورت، مفهوم گزینش سبکی و درنتیجه، مفهوم تنوع سبکی حضوری قاطع در ارزیابی ویژگی‌های سبکیِ یک اثر دارند. گزینشِ مورد بحث لزوماً گزینشی آگاهانه و مبتنی بر گزینش از میان یک گفته‌ی خنثا و یک گفته‌ی نشان‌دار نیست، بلکه مبتنی است بر گزینشِ میان گفته‌های متعددی که همواره، اما به‌تفاریق، نشان‌دار هستند: تنوع زبانی در کانون نظام زبان جای دارد (نک: منبع [۱۱۴۷]).

سبک‌شناسی به مثابه‌ی تحلیلِ نمونه‌های متبلورِ کلامی

برخلافِ سبک‌شناسیِ انحراف که پدیده‌های سبکیِ یک متن را به مجموعه‌ای از ویژگی‌های گسسته‌ای فرومی‌کاهد که می‌توان آن‌ها را از یک پیوستارِ کلامیِ بی‌نشان استخراج کرد، برداشتِ مبتنی بر گزینشِ سبکی، پدیده‌ی سبکی را خصیصه‌ای پیوسته در کنش‌های زبانی می‌داند: هرگونه گزینشِ زبانی گزینشی معنادار است و درنتیجه، دست‌کم به طورِ بالقوه، به‌لحاظِ سبکی موضوعیت دارد (مایکل هلیدی، ۱۹۷۰). نتیجه این که برخلاف پیش‌داوری‌های رایج، نمی‌توان گفت دسته‌ای از متون واجد سبک‌اند و دسته‌ای دیگر فاقد سبک، بلکه باید پذیرفت که «تمام» متون واجد نوعی ساحَتِ سبکی هستند ([۹۵۹]،

ص ۱۸؛ [۵۶۴]، ص ۱۳۵). مسئله‌ای که سبک‌شناسی باید به آن بپردازد، مسئله‌ی تمایز میان سبک و ناسبک نیست، بلکه مسئله‌ی تشخیص سبک‌های گوناگون و کارکردهای سبکیِ گوناگون از یکدیگر است.

به هر حال، تمایز میان معنای مفهومی و معنای متداعی به تدریج دقت بیشتری پیدا کرد. به نظر می‌رسد که «نشانه‌شناسی هنرها» که پیشنهاده‌یِ نلسون گودمن بود (۱۹۶۸) راهی نویدبخش را پیش روی ما می‌گشاید. گودمن دو محور اساسی را در کارکردِ ارجاعیِ نشانه‌های زبانی از یکدیگر متمایز می‌کند: محورِ «دلالت صریح»، یعنی رابطه‌ی میان نشانه و مرجع آن، و محور «تبَلوُر»، یـا بـارِ نشانه‌ایِ ویژگی‌هایی که نشانه واجدِ آن‌هاست. این دو رابطه از یکدیگر مستقل هستند: به این ترتیب، که مثلاً صفتِ «کوتاه» بر «کوتاهی» دلالت دارد و هم‌زمان تبلورِ آن نیز هست، اما صفتِ «بلند» در عین این که بر «بلندی» اشاره دارد، تبلور «کوتاهی» هم هست. تبلور می‌تواند تحت‌اللفظی باشد (مثلاً «کوتاه» به طورِ تحت‌اللفظی، تبلورِ «کوتاهی» است) یا استعاری و به طورِ عام‌تر مجازی (مثلاً «شب» به‌شیوه‌ای استعاری، «روشنی» را متبلور می‌کند): در این حالتِ آخر از «تعبیر» سخن می‌گویند. درنتیجه، پدیده‌های سبکی به این کارکردِ تبلوربخشِ کلام مربوط می‌شوند، یعنی در مقامِ عناصری تبلوربخش، موضوعیتِ نشانه‌شناختی پیدا می‌کنند ــ خواه به صورت تحت‌اللفظی و خواه به صورت استعاری ([۵۹۲]، ص ۲۳ـ۴۰). هر متن، به صورت تحت‌اللفظی، یک ساختار جمله‌گانیِ هم‌پایه را متبلور می‌کند، اما این ساختار می‌تواند، هم‌زمان، گسستِ ذهنی را نیز، به صورت استعاری، متبلور و بیان کند. هر دو سطح، از دیدِ تحلیلِ سبکی، موضوعیت دارند، اما اغلب، تبلورِ ادبی تکیه‌گاهی برای تبلورِ بیانی است.

ژرار ژنت پیشنهادهای گودمن را شرح و بسط داد (۱۹۹۱). ژنت معتقد است که باید تبیینِ دوباره‌ای از مفهوم سبک به دست داد؛ این تبیینِ تازه باید، به ویژه، بر مبنای تمایزِ دقیق‌ترِ سطوح گوناگونِ نشانه‌ی زبانی که تبلورِ سبکی در آن‌ها صورت می‌گیرد، استوار باشد. از سوی دیگر، او به بررسی مسئله‌ی منزلتِ ارتباطیِ رابطه‌ی مبتنی بر تبلور و درنتیجه، به بررسیِ جایگاه ارتباطیِ پدیده‌های سبکی می‌پردازد. ژنت می‌پذیرد که ویژگی‌های سبکیِ نیت‌مند وجود دارند، اما بر این باور است که اساساً پدیده‌ی سبکِ ادبی از «توجه مخاطب» ناشی می‌شود؛ به بیان دیگر، او معتقد است که سبک‌شناسی ادبی از «زیبایی‌شناسیِ توجه» برمی‌خیزد و نه از «زیبایی‌شناسیِ نیّت». (نک: نیّت / نیّت‌مندی). این بدان معنا نیست که پدیده‌های سبکی فقط در ضمیر خواننده‌ی متن موجودیت دارند: در این‌جا، بحث به ویژگی‌های کلامی‌ای مربوط می‌شود که متن آن‌ها را متبلور می‌کند ــ و البته هر متنی ویژگی‌های واحدی را متبلور نمی‌کند. بی‌شک ساده‌ترین حالت آن است که دو جنبه‌ی سبک را از یکدیگر جدا کنیم: جنبه‌ی مبتنی بر «نیّت» که می‌توان آن را به تبلوربخشیِ سبکی و درونی‌ای ارجاع داد که بخشی از ساختمانِ نیّت‌مندِ متن است (البته منظور این نیست که این ساختمان آگاهانه برنامه‌ریزی شده است)، و جنبه‌ی مبتنی بر «توجه» که می‌توان آن را به تبلوربخشیِ سبکی‌ای ارجاع داد که متن در جریان تحقق‌یافتگی‌های مکررِ تاریخی به دست می‌آورد. درواقع، تبلوربخشی و بیانگریِ سبکی تابعِ عدم تطابقِ دنیای زبانیِ مؤلف و دنیای زبانیِ نسل‌های متوالیِ خوانندگانِ اوست. بی‌شک

این توهم «ذره‌باورانه» با این تنوعِ بیانِ سبکیِ مبتنی بر نیّت پیوند دارد و درنتیجه، نقدِ سبکی همواره مستلزم برخی از ویژگی‌های تبلوربخش ــ ویژگی‌های «معنادار» از منظرِ معرفتِ زبانیِ ناقد ــ از میان مجموعه‌ی خصوصیت‌هایی است که یک متنِ مشخص داراست؛ خصوصیت‌هایی که به‌قولِ پی‌یر گیرو، «شیوه‌ی عملِ» آن را تعیین می‌کنند. به این پرسش که کدام‌یک از این دو، سبک‌شناسی مبتنی بر نیّت یا سبک‌شناسیِ مبتنی بر توجه، را باید برگزید، پاسخ مشخصی نمی‌توان داد. این امر بستگی به آن دارد که تحلیل سبکی در چه چارچوبی جای گیرد: اگر بخواهیم کارکرد سبکیِ عملاً موجودِ یک قطعه از آثارِ راسین را دریابیم، یعنی بخواهیم بفهمیم ادارک‌پذیریِ سبکیِ آن برای یک سخن‌گوی بالفعلِ زبان چقدر است، هیچ فایده‌ای ندارد که سعی کنیم افقِ سبکیِ آن راکه همان افقِ سبکیِ مردمِ عصرِ کلاسیک است، بازسازی کنیم. درمقابل، اگر بخواهیم دریابیم که موضوعیتِ سبکیِ زبانِ راسین چه می‌توانسته باشد و درنتیجه، سبک درونی نوشته‌های او چیست، بی‌معنا است که کار را از بررسیِ سبکِ آن، آن‌گونه که در بافت ادبی و زبانیِ زمانِ ما می‌تواند عمل کند، آغاز کنیم.

← ادبیات؛ زبان

Jaen-Marie Schaeffer

سبک‌شناسی تأثری (Affective Stylistics)

سبک‌شناسی تأثری نظریه و روشی انتقادی در بررسیِ معنای ادبی است که استنلی فیش در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ ساخته و پرداخته کرد. سبک‌شناسی تأثری، به‌مثابه‌ی روایتی از نقد خواننده‌محور، بر این اندیشه استوار است که معنای اثر را باید در زنجیره‌ی احکامِ تفسیری‌ای جستجو کرد که متن در خواننده‌ی خود برمی‌انگیزد و نه در ساختمان صوریِ آن. (نیز نک: خواننده). فشرده‌ترین بیان این روش و مفروضات نظری آن را می‌توان در بیانیه‌ی سال ۱۹۷۰، «ادبیات در خواننده: سبک‌شناسی تأثری»، یافت که به همراه سایر مقالات انتقادیِ فیش در کتاب آیا متنی در این کلاس هست؟ (۱۹۸۰) تجدید چاپ شده است. (نک: ادبیات).

اصل بنیادینِ سبک‌شناسی تأثری این است که معنای یک اثر در تجربه‌ی خواندنِ آن نهفته است. در مقابلِ دیدگاهِ صورت‌گرایان که اثر را ساختاری یکپارچه قلمداد می‌کنند، فیش بخش‌های اثر را به ترتیبی که در طی زمان به دنبال یکدیگر می‌آیند بررسی می‌کند و توجه خود را بر تأثیری معطوف می‌کند که زنجیره‌ی کلمات بر خواننده ــ که می‌کوشد معنای آن‌ها را استخراج کند ــ می‌گذارد. در زیرِ درون‌مایه‌های سطحی، او در جستجوی پیام‌های ثانوی درموردِ زبان و فهمایی است که اثر با تحمیل احکام، نگرش‌ها، داوری‌ها و نقیض‌های گوناگون بر خواننده‌اش، آن‌ها را به وجود می‌آورد. (نیز نک: صورت‌گرایی روسی؛ نقد نو؛ درون‌مایه).

فیش در کتابی با عنوان شگفت‌زده از گناه: خواننده در «بهشتِ گم‌شده» (۱۹۶۷)، که در تفسیر آثار جان میلتون نوشته، و نیز در مجموعه‌ی مقالاتی با عنوان مصنوعاتی که مصرف‌کننده‌شان خودشان‌اند: تجربه‌ی ادبیات سده‌ی هفدهم (۱۹۷۲) که در خوانشِ متونِ سده‌ی هفدهم نگاشته است، این روش را به نحو درخشانی به‌کار می‌گیرد. فیش به‌طورِ خاص در مجموعه مقالاتش، به آثاری توجه می‌کند که خود آن‌ها را

آثار «دیالکتیکی» می‌نامد، آثاری که به‌جای تحکیم دیدگاه‌های خواننده و شیوه‌های شناخت، آن‌ها را زیر سؤال می‌برند. اما فیش در نوشته‌های بعدیِ خود، مدام بر این اعتقاد راسخ‌تر شد که این تأثیراتِ متنی به راهبردهای انتقادی‌ای مشروط می‌شوند که حتی بی‌طرف‌ترین خواننده‌ها هم نادانسته از آن‌ها استفاده می‌کنند. او می‌پذیرد که ساده‌ترین و تحت‌اللفظی‌ترین معنا در یک قالبِ تفسیری پالوده می‌شود، قالبی که به رغم این که، خود، زمینه‌ی شناخت است، هیچ‌گاه شناخته نمی‌شود؛ وی در نهایت، از پارادایم علت ـ معلولی که وجهِ مشخصه‌ی شکل آغازینِ سبک‌شناسی تأثری بود دور می‌شود.

← نقد خواننده‌محور

William Ray

سوژه / ابژه (Subject / Object)

رابطه‌ی سوژه و ابژه در پدیدارشناسیِ ادموند هوسرل و نیز در مکاتبی مانند مکتبِ فلاسفه‌ی هستی که از پدیدارشناسی نشأت گرفته است، موضوع بسیار مهمی به شمار می‌آید. (نک: نقد پدیدارشناختی). هوسرل بارها در آثارش تکرار می‌کند که هدف پدیدارشناسی بررسی شرایطِ لازم برای امکان‌پذیر شدنِ دستیابی به دانشِ یقینیِ مطلق در بابِ تجربه‌ی انسانی است. او می‌نویسد: «فلسفه باید علم منشأها و سرآغازهای حقیقی باشد»، و در جستجوی رادیکالیسم، نباید تا دست یافتن به سرآغازهای روشنِ خود ـ یعنی مسائل کاملاً روشن، روش‌های پیشاپیش ضرور برای رویارویی با این مسائل به معنای درست آن، و بنیادی‌ترین حوزه‌ی کار که در آن همه چیز در روشنی مطلق مطرح می‌شوند ـ از پای بنشیند ([۷۵۷]، ص ۱۹۶). هوسرل در جستجوی بنیادی کاملاً حقیقی و خودمؤید برای دانش بشری، هم متافیزیک را رد می‌کند و هم هر نوع کند و کاو تجربیِ جهان محسوس را ([۱۴۰۱]، ص ۸، ۱۴ـ۱۵، ۲۲ـ۲۳). به سخن دیگر، پرسش‌های متافیزیکی درباره‌ی سرشتِ واقعیت کنار گذاشته می‌شود و جای آن را بررسی نحوه‌ی شناختِ ما از جهان آن‌سان که بر آگاهیِ ما پدیدار می‌شود، می‌گیرد (ص ۲۴). از نظر ما، شاید همه‌ی امکان‌های بنیادِ یقینیِ مطلق برای فلسفه و علوم طبیعی در این دو بدیل ـ متافیزیک و تجربه‌باوری ـ خلاصه شود. اما هوسرل معتقد است که راهی وجود دارد که به ما کمک می‌کند تا قوانینِ مبهم، احتمالی و متغیرِ اصولِ تجربه‌بنیاد را قوانینِ روشن، مطلق و ثابتِ ساختارهای بنیادین بپنداریم. هوسرل به‌واسطه‌ی اِعمال «پدیدارشناسی استعلایی»، معتقد است که می‌توان به بنیادی کاملاً حقیقی، پیشین و خودمؤید برای دانش بشری دست یافت که نه به مفروضات متافیزیک بازگردد و نه به مفروضاتِ تجربه‌باوری، و می‌توان تمامی علوم را بر آن بنیاد نهاد. ([۸۸۳]، ص ۲۷۱ـ۲۸۰).

پدیدارشناسی استعلایی به‌مثابه‌ی آخرین و پیشرفته‌ترین مرحله‌ی فلسفه‌ی هوسرل، آشکارا بر جنبه‌های بیشتر توصیفیِ آثار متقدم وی مبتنی است. از آن‌جا که هدف پدیدارشناسی دستیابی به یقینِ مطلق است، و این امری است که از نظر این فلسفه، نه متافیزیک می‌تواند به آن برسد و نه تجربه‌باوری، بدیهی است که ما نمی‌توانیم ذهنیت پدیدارشناختی ـ استعلایی را در هیچ‌یک از این دو زمینه درک کنیم. پس شاید ساده‌تر باشد که بگوییم چنین مفهومی از ذهنیت متضمن چه چیزهایی نیست. هوسرل که در تمام عمرش علیه این اتهام که پدیدارشناسی را چیزی

در حد شاخه‌ای از روان‌شناسی تجربی معرفی می‌کرد جنگید، در متمایز ساختن «منِ روان‌شناختی» (سوژه‌ی بدیهی‌ای که علم روان‌شناسی آن را تعریف می‌کند و متشکل از همه‌ی رخ‌دادهای ذهنی و طبیعیِ زندگیِ روانیِ یک فردِ خاص است) از «منِ استعلایی» (آن ذهنیتی که ساختارهای اساسی، ثابت و عامِ آگاهی و محتوای آن‌ها را می‌فهمد و در آن‌ها می‌اندیشد) با دشواری‌های زیادی روبرو شد. ساخت و هدفِ این دو ذهنیت، آشکارا و ازبنیاد، با یکدیگر متفاوت است: اولی به ویژگی‌های روان‌شناختی و زندگیِ خاصِ روانیِ افرادِ خاص مربوط می‌شود و از آن متأثر می‌گردد، حال آن‌که دومی می‌خواهد ساختارهای عامِ آگاهی را به‌مثابه‌ی آگاهی بفهمد. تنها از طریقِ ذهنیتِ استعلاییِ غیرروان‌شناختی است که می‌توان ساختارهای جهانِ نیت‌مند و خودِ این ذهنیت را فهمید ([۸۸۳]، ص ۲۵۲ـ۲۵۳، ۲۷۸ـ۲۷۹، ۳۰۱ـ۳۱۴).

درنتیجه، برخلافِ علومی که به ذهنیتِ تجربی‌ـروان‌شناختی قائل هستند، پدیدارشناسی استعلایی معتقد است که نخستین و شاخص‌ترین معرّفِ آگاهی و ذهنیت، نیت‌مندی است. (نک: نیت / نیت‌مندی). نیت‌مندی مسئله‌ی رابطه‌ی سوژه/ابژه و تأثیرِ آن بر پی‌ریزیِ دانشِ بشری را به مسئله‌ی ساخت و ارجاع‌مندی تبدیل می‌کند. در اصلِ موضوعِ نیت‌مندی، این رابطه امری ذاتاً رابطه‌ای انگاشته می‌شود ــ ابژه‌های کنش‌های نیت‌مند آگاهیِ (یا جهانِ تعلیق‌یافته‌ی) خود را به آگاهی عرضه می‌کنند و این آگاهی، درعوض، به آن‌ها معنا می‌بخشد ([۷۵۶]، ص ۱۲۲ـ۱۲۴). به این ترتیب، مفهوم هوسرلیِ ذهنیتِ استعلایی می‌کوشد تا دچار مشکلات عینیت‌باوری و ذهنیت‌باوری در معنای متداول آن‌ها نشود. مفهوم «نیت‌مندی» عینیت‌باوری را رد می‌کند، زیرا آن را بازگشتی غیرانتقادی به داده‌های تجربی‌ای می‌داند که بر ادراکِ حسی به‌مثابه‌ی ملاک نظریه‌ی کاملاً یقینیِ دانش مبتنی‌اند؛ و از سوی دیگر، ذهنیت‌باوری را نیز مردود می‌شمارد، چراکه آن را فروکاست خودِ دانش به یک قلمروِ ذهنیِ کاملاً فردی و بسته قلمداد می‌کند. در چارچوب پدیدارشناسی، ذهنیت تنها در رابطه‌ی متقابل سوژه و ابژه شکل می‌گیرد؛ رابطه‌ای که در آن هیچ‌یک از طرفین بر دیگری برتری ندارند. پس ذهنیت استعلایی آن ذهنیتی است که وجه مشخصه‌اش نیت‌مندی است و بر زیست‌جهانِ ما ــ که جهان تجاربِ زیسته‌ی بی‌میانجیِ ماست و درمقامِ محتوای بنیادیِ آگاهیِ ما موجودیت دارد ــ حاکم است، بر آن فرمان می‌راند و به آن معنا می‌بخشد ([۸۸۳]، ص ۲۵۲ـ۲۵۳، ۲۷۸ـ۲۷۹).

مارتین هایدگر و موریس مرلوپونتی گرچه بسیاری از فرضیات هوسرل را می‌پذیرند، اما درباره‌ی سرشت ذهنیت، و رابطه‌ی میان سوژه و ابژه آراء کاملاً متفاوتی دارند. هایدگر البته اهمیتِ حیاتیِ اصلِ نیت‌مندی را دربابِ هرگونه بحثی پیرامون رابطه‌ی سوژه‌ـابژه می‌پذیرد، اما هوسرل و دیگر پدیدارشناسان را به دلیل بدفهمیِ این اصل و درنتیجه، به دلیل تصویر غلطی که از نقش سوژه و ابژه در تجربه‌ی نیت‌مند ارائه می‌کنند، مورد سرزنش قرار می‌دهد. هایدگر گرچه دغدغه‌ی سایر فیلسوفان برای حفظ رابطه‌ی اساساً دوسویه‌ی سوژه و ابژه را می‌ستاید، اما یادآور می‌شود که این فیلسوفان حتی در بیان این نکته که سوژه و ابژه در تجربه‌ی نیت‌مند، به صورتِ متقابل ساخته می‌شوند، باز هم مدلی سنتی، مدلِ

فضایِ درون-بیرون، را به کار می‌گیرند ــ مدلی که به «ذهنیت‌سازی نادرست از نیت‌مندی منتهی می‌شود» ([۶۹۲]، ص ۶۴). برای حلِ این مسئله که ساخت و پرداختِ روابطِ سوژه-ابژه از نوع درونی و بیرونی است و من یا سوژه «درونِ سپهری است که انگار تجربیات نیت‌مندش در آن گنجانده شده‌اند» و ابژه در بیرون این قلمروِ نیت‌مندِ خود-بسته قرار گرفته است، هایدگر تعریف نیت‌مندی در چارچوب این اصطلاحات را مردود می‌شمارد. درعوض، او معتقد است که سوژه در وهله‌ی نخست، برپایه‌ی دیدگاهی ناسوگیرانه از نیت‌مندی و استعلا، شکل می‌گیرد (ص ۶۴). از نظر هایدگر، این دیدگاه ناسوگیرانه نسبت به نیت‌مندی و استعلا مبتنی است بر مردود دانستن و ریشه‌کن کردنِ آن‌چه وی دوگانگیِ پنهانِ ذهن/تن و سوژه/ابژه در فلسفه‌ی هوسرل می‌خواند: «ما در آینده نباید از سوژه یا سپهر سوژگانی سخن بگوییم، بلکه باید هستی را که رفتارهای نیت‌مند متعلق به اوست، به‌مثابه‌ی «دازاین» بفهمیم» (ص ۶۴). درنتیجه، هایدگر به توضیح دازاین (هستن-در-جهان) به‌مثابه‌ی حوزه‌ی پیوسته‌ای از تجربه‌ی نیت‌مند می‌پردازد؛ در این‌جا وجهِ هستیِ دازاین «وجود» (*Existenz*) است: «آن وجهِ خاصِ هستی که متعلق به هستیِ استعلاییِ نیت‌مندی است که جهان را فرامی‌فکند» ([۷۱۶]، ص XIX). ویژگیِ نیت‌مندِ رابطه‌ی هوسرلیِ سوژه/ابژه، نزد هایدگر بدل به وجهِ مشخصه‌ی دازاین و وجود می‌شود که میانِ هستیِ آدمیان و هستی سنگ‌ها یا درخت‌ها تمایز قائل می‌شود. مفهوم دازاین بر یکه‌گیِ وجودِ انسانی تأکید دارد ــ چراکه تنها در موردِ انسان می‌توان گفت که وجود دارد و دیگر چیزها (کتاب‌ها، گربه‌ها و غیره) تنها «موجود» هستند ــ

اما هایدگر با بیان این نکته که «وجهِ هستیِ خودِ ما همواره باشیدن با موجود است» ([۶۹۲]، ص ۶۴) ــ باشیدن با چیزی که تجربه‌ی نیت‌مند رو به سوی آن دارد ــ از فروغلتیدن به این دوگانگیِ سنتی می‌پرهیزد. گرچه هوسرل در واپسین تجربه‌ی خود، با اشاره به این که هیچ فروکاستِ پدیدار-شناسانه‌ای نمی‌تواند بر منِ استعلایی تأثیر بگذارد، شأنی وجودی برای ذهنیتِ استعلایی-پدیدارشناختی قائل می‌شود، اما در پروراندن یک بینش نظام‌مند ناکام می‌ماند. خودِ هایدگر درنتیجه‌ی بازتعریفِ بنیادیِ رابطه‌ی سوژه-ابژه، تأکید هوسرل را بر ذهنیت استعلایی-پدیدارشناختی و نیز فروکاستی که زمینه‌ی کندوکاو پدیدارشناختیِ آن را فراهم می‌آورد، رد می‌کند. از نظر هایدگر دازاین و وجهِ هستیِ آن (وجود) دقیقاً به دلیل شأن یکه‌ی وجودشناختی‌شان تن به تعلیق پدیدارشناسانه نمی‌دهند.

مرلوپونتی نیز مانند هایدگر و ژان پل سارتر مفهوم هوسرلیِ سوژه‌گیِ استعلایی را رد می‌کند و درعین‌حال، از اصل نیت‌مندی دفاع می‌کند و آن را شرح و بسط می‌دهد. شرح و بسط این مفهوم بخشی از تلاش مرلوپونتی برای از میان برداشتن شکاف میان ذهن و تن است، شکافی که به‌گفته‌ی هایدگر، مفهوم هوسرلیِ این رابطه‌ی دوسویه را تهدید می‌کند. مرلوپونتی، از سویی، با هوسرل در موردِ این که دغدغه‌ی اصلیِ فلسفه باید جستجوی معنا در جهان باشد هم‌رأی است، اما از سوی دیگر، با توجهِ هوسرل به گوهرها و فهم آن‌ها از طریق آگاهیِ استعلاییِ پدیدارشناختی به‌مثابه‌ی عامل سازنده‌ی این معنا، مخالفت می‌کند. او نیز مانند هایدگر معتقد است که «آگاهیِ ناب» در مقامِ سوژه‌گیِ استعلایی ([۷۵۶]،

ص ۱۲۶)، نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ زیرا ادراک جهان به‌واسطه آگاهی‌ای حادث می‌شود که همواره در حال تخصیص و گسترشِ برخی از ایده‌های هایدگر در موردِ «وجود» ــ هم در ساحتِ مادی و هم در ساحتِ ذهنی ــ است. مرلوپونتی ادعا می‌کند که ««سوژه‌ی حقیقی» که از توصیف پدیدارشناختی حاصل می‌شود «منِ اندیشنده» نیست، بلکه سوژه ـ تنی است که «همواره، پیشاپیش در جهان» است» ([۶۶۳]، ص ۱۶۱ـ۱۶۲).

مکتب ژنو که متشکل از گروهی ناقد پدیدارشناس و از جمله ژرژ پوله، مارسل رمون و ژان پی‌یر ریشار است، به شدت وام‌دارِ آثار هوسرل و مرلوپونتی است. برداشت هوسرل از آگاهی به‌مثابه‌ی امری اساساً نیت‌مند و کارِ مرلوپونتی در گسترش حوزه‌ی نیت‌مندی ــ به‌طوری که زبان را نیز دربر می‌گیرد ــ هر دو اهمیت زیادی در نقد ادبیِ مکتب ژنو و نیز در کار همتایانِ آمریکاییِ این مکتب یعنی جوزف هیلیس میلر و پل برادکورب دارند. پس در نگاه مکتب ژنو، معنای متن از آرایش خواننده/ناقد و متن به‌مثابه‌ی بخشی از «حوزه‌ی پیوسته‌ی تجربه» حاصل می‌شود ([۲۹۶]، ص ۳۴۵)، آن‌جا که کنش‌های خوانش و نقد در شکل‌گیریِ این معنا نقش دارند. (نک: خواننده). اما برخی ناقدان (از جمله و. ک. ویمسِت، م. ک. بردزلی، ا. د. هرش) معتقدند که این تلاش برای مواجهه‌ی پدیدارشناسانه با متن هرگونه پایه‌ی عینی برای ارزیابیِ اثرِ ادبی را از بین می‌برد. با این وجود، مکتب ژنو درحالی که تأکید می‌کند که ناقد باید در نسبتِ با متن، در موضع «دریافت منفعلانه» قرار گیرد، اما درعین‌حال، نشان می‌دهد که می‌توان و باید میزانِ «تسلیمِ» ناقد به منِ پدیدارشناختیِ متن را کنترل کرد ([۱۰۳۶]، ص ۱۵). پس رسالت مؤلف «جامه‌ی کلام پوشاندن به استلزاماتِ خودجوش و متقابلِ زیست‌جهان‌اش است، بی آن‌که درگیرِ نگاهی علمی به ذهنیت و عینیت به معنای دقیق کلمه» بشود. درنتیجه، تفاوتِ موضعِ معرفت‌شناختیِ مؤلف و ناقد در این است که موضعِ مؤلف ساده و ابتدایی، ولی موضع ناقد «نسبتاً» عینی است (ص ۱۵، تأکید از من است)؛ یعنی ناقد باید از موضع معرفت‌شناختیِ خاصِ خود نسبت به متن آگاه باشد و خواننده را نیز از این موضع بیاگاهاند. درنتیجه، از دید مکتب ژنو، در فرآیند نقد دو مرحله‌ی متمایز وجود دارد: (۱) نوعی یکی‌انگاری خلاق «با منِ پدیدارشناختیِ مؤلف و نیز نوعی تجربه‌ی عاریتی از آن (یعنی منی که در اثر ادبی جامه‌ی کلام پوشیده است)»؛ و (۲) توصیف این تجربه (که درنتیجه، این توصیف به خودِ تفسیر بدل می‌شود) (ص ۱۶). کارِ تفسیرِ ادبیِ پدیدارشناختی، آن‌گونه که ناقدان متأخری هم‌چون ولفگانگ آیرز دنبال کرده‌اند، نیز به «استلزامِ متقابلِ» مؤلف و متن، و ناقد/خواننده و متن معطوف می‌شود. بنابراین، آیرز «نه تنها به متنِ واقعی، بلکه به همان میزان، به کنش‌های متضمن واکنش در برابرِ متن نیز تأکید می‌کند» ([۷۸۸]، ص ۳۷۶).

← نقد پدیدارشناختی

Marie H. Houghlin

شخصیت (Character)

شخصیت اگر صرفاً بازنمود داستانیِ یک شخص تعریف شود، پیچیدگی و چندوجهی بودنِ روش‌های «شخصیت‌پردازی» را پنهان می‌کند. اما شخصیت بیان‌گرِ دو موضوع مهم است: یکی

مرتبه‌ی محاکات یا تقلیدی که در بازنمایی وجود دارد؛ و دیگری سازوکارهای زبانی‌ای که موجودیت شخصیت‌ها در گروِ آن است.

تمایز سنتیِ معمول تمایزی است که از ادگار مورگان فورستر به جا مانده است: او شخصیت‌ها را به دو گروهِ «شخصیت‌های ساده» و «شخصیت‌های جامع» تقسیم می‌کند. این تمایز با شمِّ خوانندگان مبنی بر این که حتی در درون یک متن هم انواع گوناگون شخصیت‌پردازی وجود دارد، سازگار است.

شخصیت‌های ساده برپایه‌ی یک ویژگی واحد بنا شده‌اند، و گرایش‌شان بر این است که در اثر ایستا و ابتدایی باشند. این شخصیت‌ها در رمان با شخصیت‌های نمایشیِ طنز که نمایشنامه‌نویسانی چون جانسون آن‌ها را به همه شناساندند و اسمِ خاصِ آن‌ها نمادی بر ویژگیِ برجسته‌ی آن‌هاست که در رفتار و گفتارشان نمود می‌یابد، انطباق دارد. در عمل، این شخصیت‌ها نقش اندکی در پیشبرد عملِ داستانی دارند. اما مثل شخصیت‌های رمان‌های دیکنز، این شخصیت‌ها اغلب به صورت روشن و چشمگیری ترسیم می‌شوند، به طوری که خصیصه‌ی پویا و شخصیِ آن‌ها، توهمی از فردیتِ زنده‌نمای آن‌ها به وجود می‌آورد. در آن سوی طیف، شخصیت‌هایی جای می‌گیرند که صرفاً «نام‌هایی سخنگو» هستند (مثل بسیاری از عشاق در رمان مول فلاندرز اثر دیفو).

اما شخصیت‌های جامع بسیار پیچیده‌تر هستند. این شخصیت‌ها واجد چندین ویژگی یا خصیصه‌اند و به موازات پیش‌رویِ پیرنگ، متحول و دگرگون می‌شوند (مانند شخصیتِ دوروتیا در میدل‌مارچ اثرِ جورج الیوت). (نک: داستان / پیرنگ). در رمانِ سده‌ی بیستمی به طورِ خاص، خواننده به افکار درونی این شخصیت‌ها دسترسی دارد؛ اما حتی در رمان‌های دوره‌های قبل، «زندگیِ درونی» اگر راوی آن را تنها به شکل غیرِمستقیم هم نقل می‌کرد، ابزار مهمی برای حقیقت‌نمایی به شمار می‌آمد (مثل فَنی پرایس در منسفیلد پارک اثر جین آستین یا جود در جودِ گمنام اثر تامس هاردی).

چندان راحت نیست که گفتار یا کردار چنین شخصیت‌هایی را به صورت کلیشه درآوریم، بلکه بیشتر گرایش داریم که به‌واسطه‌ی قیاسِ آن‌ها با انسان‌های واقعی یا قراردادهای اجتماعی و سیاسی یا اخلاقیِ محیطِ ظاهری یا زمانه‌ی آن‌ها، به شرح این شخصیت‌ها بپردازیم. پس به تعبیری، شخصیت‌پردازی به‌واسطه‌ی خلقِ توهمِ واقعیت، از طریق آن‌چه در متن غایب است، از طریق آن‌چه ما خودمان به متن می‌افزاییم و ضمیمه می‌کنیم، صورت می‌گیرد.

اما برخی رویکردها، به ویژه رویکرد ساختارگرایانه به شخصیت، بیشتر میل به آن دارند که به‌جای تحلیلِ رابطه‌ی شخصیت‌ها با جهان خارج، آن‌ها را در چارچوب رابطه‌شان با خودِ متن تحلیل کنند. (نک: ساختارگرایی). نمونه‌ی ساده‌ی این رویکرد تقابل شخصیت‌ها برای برجسته ساختنِ ویژگی‌های متضاد است (مثل هنچارد و فارفرا در شهردارِ کستربریج اثرِ تامس هاردی).

یک رویکرد افراطی در این مورد آن است که شخصیت‌پردازی را تابعی از ساختارِ پیرنگ، و مجموعه‌ای از نقش‌های کارکردی یا عناصر روایی می‌انگارد. بسیاری از آثاری که صورت‌گرایانِ روسی در موردِ روایت نوشته‌اند (از جمله ریخت‌شناسی قصه‌های پریان اثر ولادیمیر پروپ، ۱۹۲۷) در راستای همین خطِ فکری است، که در دهه‌ی ۱۹۶۰ خود تأثیر فراوانی

بر نظریه‌پردازان متأخر (به‌خصوص فرانسوی‌ها) مثل رولان بارت، کلود برمون، آلژیرداس گرماس، و تزوتان تودوروف گذاشت. (نک: صورت‌گراییِ روسی؛ عنصر روایی). تلاش‌های فراوانی برای تجزیه و تحلیل شخصیت‌های افسانه‌های عامیانه و افسانه‌های پریان در چارچوب نقش‌هایی چون «قهرمان»، «شریر»، «یاری‌گر» و غیره، و نیز انواعِ آشکارِ شخصیت‌های «ساده» صورت گرفته است.

از منظرِ نگاه رئالیستیِ به فردیت و «عمقِ» ظاهری افراد، بسیاری از رمان‌های مدرنیستی کم‌ترین حدِ شخصیت‌پردازی را دارند (مثل شب عزای فینگان‌ها، اثر جیمز جویس یا رمان‌های آلن رُب‌گری‌یه یا خورخه لوئیس بورخس). هر نظریه‌ی معتبری در موردِ شخصیت باید قادر باشد توصیفی از قراردادهایی که از این سنتِ ریشه‌دار ناشی شده‌اند، به دست دهد.

← روایت‌شناسی؛ داستان / پیرنگ

Katie Wales

شمایل / شمایل‌شناسی (Icon / Iconology)
شمایل یکی از سه نوعِ نشانه (دوتای دیگر «نمایه» و «نماد» هستند) در طبقه‌بندی چارلز سندرس پیرس است. این طبقه‌بندی مبتنی است بر رابطه‌ی نشانه و جهانِ بیرون از زبان. در موردِ شمایل، این رابطه رابطه‌ای مبتنی بر شباهت است. به بیان دیگر، شمایل ویژگی‌های مشابه با ویژگی‌های مرجع خود دارد.

نمونه‌ی بارز شباهت و شاید رایج‌ترین نمونه‌ی آن، شباهت دیداری است؛ درنتیجه، «عکس» نمونه‌ی خوبی از نشانه‌ی شمایلی است؛ و نیز نقشه‌ها و علائم روی آن‌ها، و نشانه‌های راهنمایی و رانندگی هرکدام با درجه‌ی متفاوتی از شمایلیّت که بستگی به میزانِ دقتِ بازنماییِ آن‌ها دارد، در شمار نشانه‌های شمایلی قرار می‌گیرند. در اصل، چنین نشانه‌هایی، ورای مرزهای فرهنگی و زبانی، به‌راحتی فهمیده شوند. اما در عمل برخی از انواعِ شباهت آموختنی هستند.

نشانه‌های شمایلی از انگیختگی زیادی برخوردارند؛ حال آن‌که نمادها که در آن‌ها رابطه‌ی میان نشانه و شیء قراردادی است، ناانگیخته و دل‌بخواهی هستند. از آن‌جاکه زبانِ انسان اساساً نمادین است، شمایلیّت نقش زیادی در آن بازی نمی‌کند، هرچند که نام آواها نمونه‌هایی از نشانه‌های شمایلی هستند که مانند شُرشُر، تق‌تق، میومیو و غیره، در آن‌ها رابطه‌ی میان آواها و مرجعِ آن‌ها رابطه‌ای مبتنی بر شباهت است.

نظریه‌ی پیرس پیرامون شمایل، در موردِ بررسی متون تصویری یا انضمامی، مانند اندیشه‌نگاشت در شعر، و نیز در موردِ بررسی نمایش‌نامه‌نویسی و نمایش بیشترین کارآیی را داشته است. در این موردِ آخر، کِر اِلَم نشان می‌دهد که چگونه وسایل صحنه، دکور و بازیگرانی که نقش شخصیت‌های نمایش را ایفا می‌کنند، تبدیل به شمایلی از آن‌چه بازمی‌نمایانند می‌شوند.

«شمایل‌شناسی» کاملاً از نظریه‌ی نشانه‌ایِ پیرس درباره‌ی شمایل جداست. این اصطلاح را نخستین بار اروین پانوفسکی به کار برد تا رویکرد عام‌ترِ خود در تجزیه و تحلیل معناییِ هنرهای دیداری را از «شمایل‌نگاری» که صرفاً به شناسایی موضوع بسنده می‌کند (نقاشی «الف» یک چهره‌نگاشت از «ب» است، یک صحنه‌ی جنگ یا نمایی از یک محل) متمایز سازد. به نظر پانوفسکی، شمایل‌شناسی می‌کوشد تا معنای کلیِ یک اثرِ هنری را در بافت تاریخی و فرهنگیِ آن بفهمد. به این ترتیب، در این دیدگاه، اثر هنری

حکمِ یک سندِ تاریخی و ملموس را پیدا می‌کند؛ سندی که به کار مطالعه‌ی تمدن یا دوره‌ی تاریخی مربوط به آن اثر می‌آید و خلأ میان تاریخ هنر و دیگر مطالعات تاریخی را پر می‌کند. ناقدان معتقدانـد کـه ایـن روش اگر بـا حساسیتِ زیبایی‌شناختی و موضوعیتِ تاریخی همراه نشود، روش خطرناکی خواهد بود. و. ج. ت. میچل کارهای تازه‌تری در زمینه‌ی شمایل‌شناسی کرده است. او پیوندهای میان ایدئولوژی و شمایل‌شناسی را بررسی کرده و نشان داده است کـه هراس از تصویرپردازی کـه در «رتوریکِ شمایل‌شکنی» بیان می‌شود، مبتنی بر مفاهیم طبقه، نژاد و جنسیت است.

← نشانه؛ نمایه؛ نشانه‌شناسی

Anna Whiteside-St. Leger Lucas

شیوه‌ی تولید ادبی

(Literary Mode of Production)

مفهوم شیوه‌ی تولید ادبی را نقد مارکسیستیِ مدرن سکه زد تا شیوه‌های وابستگیِ تمامیِ نوشته‌های ادبی به نهادها و مناسبات اجتماعی را توضیح دهد. هر شکلی از تولید از نیروهای مادیِ معینی استفاده می‌کند (در موردِ نوشتن، این‌ها عبارت‌اند از کاغذ، چاپ، فن‌آوریِ انتشار و غیره). اما خودِ این نیروهای مادی بخشی از مناسبات اجتماعی‌ای هستند کـه میان تولیدکنندگان، واسطه‌ها، و مصرف‌کنندگان وجود دارد. مناسبات اجتماعیِ میان یک خنیاگرِ قبیله، رئیسِ او و مخاطبان او بـا مناسبات میان یک شاعر سده‌ی هجدهمی، حامیِ اشرافیِ او و خوانندگانِ آثارش تفاوت دارد؛ و این‌ها هم به‌نوبه‌ی خود، بـا تولیدکننده‌ی ادبیِ منزویِ امروزی، که آثار خود را هم‌چون کالایی برای خرید و فروش، و برای مخاطبی که هیچ‌گاه با او روبه‌رو نمی‌شود تولید می‌کند، تفاوت دارند. هر جامعه می‌تواند چندین شیوه‌ی تولیدِ ادبیِ متفاوت و بلکه متضادی داشته باشد: مناسبات اجتماعیِ میان رمان‌نویسِ مردم‌پسندِ مدرن، ناشرانِ او و خوانندگانِ او بـا مناسبات اجتماعیِ میان نویسندگان، کارگردانان، بازیگران و تماشاگرانِ یک گروهِ تئاترِ سیاسی کاملاً متفاوت است. برخی از شیوه‌های تولید ادبی می‌توانند بخش‌های فرعیِ چیزی باشند که می‌توانیم آن را شیوه‌ی «عام» تولیدِ اقتصادیِ کلِ جامعه بنامیم: نوشته‌های امروزی عمدتاً بخشی از صنعتِ نشرِ سرمایه‌داری هستند. اما سایر شیوه‌های تولیدِ ادبی می‌توانند بازمانده‌های جوامع پیشین را بازنمایی کنند، یا می‌توانند بکوشند تا پیشاپیش انواع تازه‌ای از مناسبات اجتماعی را در کل جامعه به تصویر کشند.

مفهوم «شیوه‌ی تولید ادبی» فقط به آن‌چه «جامعه‌شناسی ادبیات» نامیده می‌شود مربوط نمی‌شود. این مفهوم مثلاً مانند رنگِ جلدِ یک کتاب، واقعیتِ بیرونیِ محضی درباره‌ی اثر ادبی نیست. برعکس، شیوه‌ی تولید ادبی، درواقع، بخشی از تجزیه و تحلیلِ انتقادیِ خودِ ادبیات است. زیرا هر اثر ادبی، هرچند به صورت غیرِمستقیم، متضمن آن است کـه چگونه و به دست چه کسی نوشته شده است، و چگونه و توسط چه کسی باید خوانده شود. هر اثر یک «مؤلف ضمنی» دارد و یک «خواننده‌ی ضمنی»، و قراردادها و پیوستگی‌هایی بین خود و خواننده‌ی خود برقرار می‌کند. (نک: خواننده). اثر برای آن‌که اصلاً در چارچوب ادبیات پذیرفته شود، باید فرآورده‌ی معینی باشد کـه در قالب برخی نهادهای اجتماعیِ معین تولید شده است. بسیاری از منتقدان توجهی به دیوارنوشته‌ها

درمقامِ یک فرآورده‌ی ادبیِ مقبول که می‌تواند موضوعِ مطالعاتِ دانشگاهی قرار بگیرد، ندارند؛ این دیوارنوشته‌ها قطعاً یک شیوه‌ی نوشتار هستند (که اغلب جالب توجه‌اند و ارزش قابل ملاحظه‌ای دارند) و برای مخاطبان مشخصی تولید می‌شوند. به بیان دیگر، آن‌چه «ادبیات» شمرده می‌شود، پیشاپیش واجدِ تعریفی اجتماعی (و ایدئولوژیکی) است؛ یک نوشته می‌تواند در یک دوره، «ادبی» تلقی شود و در دوره‌ای دیگر، «ادبی» تلقی نشود. نوشتار «غیر ادبی» را می‌توان به شیوه‌ای ادبی بررسی کرد و یا، به‌عکس، می‌توان از منظری غیرادبی به مطالعه‌ی نوشتار ادبی پرداخت.

پس، تعریف‌ها و معیارهای «ادبیات» به مجموعه‌ای از ارزش‌ها و اندیشه‌هایی تعلق دارند که در یک شیوه‌ی تولید ادبی جای می‌گیرند. ارزش‌ها و مناسبات اجتماعیِ مترتب بر آن شیوه‌ی تولید، به‌نوبه‌ی خود، نقش خود را بر آثاری که تولید می‌شوند بر جای می‌گذارند. درنتیجه، متمایز کردنِ مطالعه‌ی «بیرونی» و تاریخیِ آثار ادبی از مطالعه‌ی «درونی» و انتقادیِ آن‌ها کار بسیار دشواری است.

← ادبیات؛ نقد مارکسیستی

Terry Eagleton

شیءشدگی (Reification)

شیءشدگی اصطلاحی است که فیلسوف مارکسیست مجار، گئورک لوکاچ، در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳)، به‌عنوانِ بخشی از نظریه‌ی دیالکتیکیِ خود درباره‌ی جامعه مطرح کرد. لوکاچ از اصطلاح شیءشدگی (*verdinglichung*) فرآیند اقتصادی‌ای را مراد می‌کند که به‌واسطه‌ی آن، در جامعه‌ی سرمایه‌داری، کنش‌ها یا روابطِ اجتماعیِ انسان شکلِ کنش‌ها یا روابط میان چیزها یا اشیاء را به خود می‌گیرند و درنتیجه، به زبان ریاضی یا علمیِ محض توصیف می‌شوند. به نظر لوکاچ، این شیءشدگیِ روابط اجتماعی، درنهایت، تأثیرِ خاصی بر سوژه‌ی فرآیندِ تولید می‌گذارد.

شیءشدگی شباهت‌های مفهومی با نظریه‌ی کارل مارکس درباره‌ی ازخودبیگانگی و نظریه‌ی ماکس وبر درباره‌ی عقلانی‌شدگی دارد و از آن‌ها تأثیر پذیرفته است. مارکس در جلد اول سرمایه (۱۸۶۷)، این نکته را بررسی می‌کند که به دلیل ماهیت تولید کالایی، چگونه محصول فعالیت انسان، مثلاً محصول کارِ وی، نمود پیدا می‌کند و همچون عاملی بیگانه، دست و پای او را می‌بندد. وی هنگامی که درباره‌ی «بت‌وارگیِ کالاها» در عصر سرمایه‌داری می‌نویسد، به توضیح این نکته می‌پردازد که منشِ اجتماعیِ کارِ انسان تنها همچون رابطه‌ی چیزواره‌ی میان اشخاص برای او عینیت می‌یابد، و برعکس، روابط میان کالاها همچون روابط اجتماعی جلوه‌گر می‌شوند. شیءشدگی از دید لوکاچ به نوعی، شرح و بسط همین نظریه است که در جلد سوم سرمایه از آن سخن به میان آمده است. لوکاچ مدعی است که در ساختارِ کالایی، که وجه مشخصه‌ی سرمایه‌داری است، روابط میان مردم متضمن «عینیت موهومی» است که واقعیت و تاریخِ مناسباتِ اجتماعی را پنهان می‌کند.

فرد دیگری که تأثیری بسیار بر لوکاچ گذاشت، جامعه‌شناس آلمانی ماکس وبر بود. نظریه‌ی وبر درباره‌ی عقلانی شدن که در کتاب تاریخ و جامعه (۱۹۲۲) آمده است، به توصیف راهی می‌نشیند که در قالب آن، خرد و دانش به هنگام حاکمیتِ اقتصاد سرمایه‌داری غلبه پیدا

می‌کنند و درنتیجه، اندازه‌گیری و شمارش‌پذیری جایگاهی ممتاز پیدا می‌کند. از نظر وبر، وجه مشخصه‌ی سرمایه‌داری، سازمان عُقلاییِ تولید و توزیعِ آن است؛ همه‌ی واحدهای کنش انسانی (ازجمله کار) به فرآیندهایی قابل اندازه‌گیری، مکانیکی، و استانده تجزیه می‌شوند. به اعتقاد وبر، چنین عقلانی شدنی درنهایت به دیوان‌سالاری و استانده‌سازیِ افراطی می‌انجامد.

نظریه‌ی شیء‌شدگیِ لوکاچ تمامیِ این معانی را در خود دارد، اما برای توضیح پی‌آمدهای ساختاریِ شیء‌شدگی برای حیاتِ درونی و بیرونیِ جامعه، از حد و حدود مسائل اقتصادی فراتر می‌رود. او دو سویه‌ی پدیده‌ی شیء‌شدگی را از هم جدا می‌کند و آن‌ها را سویه‌های «عینی» و «ذهنیِ» شیء‌شدگی می‌نامد. جنبه‌ی عینیِ آن، درواقع، همان هسته‌ی مباحث مارکس و وبر است، اما سهم عمده‌ی لوکاچ در بررسیِ تأثیری نهفته است که شیء‌شدگی بر آگاهیِ کارگران، یا به‌طورِ عام‌تر، بر آگاهیِ انسان دارد. در اثرِ شیء‌شدگیِ آگاهی، فرآیندِ تولید در نظر کارگران ــ یا به‌طورِ عام‌تر، دنیا در نظر انسان ــ امری تکه‌تکه و نامنسجم جلوه می‌کند. شیء‌شدگی باعث می‌شود که انسان نتواند تاریخ‌مندی یا کلیت روابط اجتماعی را درک کند و درنتیجه، موضعی انفعالی در برابر دنیایی که اساساً غیرِقابل فهم و تغییرناپذیر جلوه می‌کند، اتخاذ نماید. اما به زعم لوکاچ، کارگران قادر خواهند بود جامعه را کلیتی تاریخی ببینند، زیرا آنان برخلاف بورژوازی، به‌واسطه‌ی آگاهیِ طبقاتیِ خود، درکی کمینه از شیء‌شدگی و ازخودبیگانگی‌شان دارند.

نظریه‌ی شیء‌شدگی لوکاچ، به‌طورِ ضمنی، در نقد ادبیِ او هم متجلی می‌شود. وی در کتاب معنای رئالیسم معاصر (۱۹۶۳)، به مقابله با زیبایی‌شناسیِ مدرنیسم ادبی، آن‌گونه که او از اولیسِ جویس می‌فهمد، برمی‌خیزد. از نظر لوکاچ، چنین اثری محصول آگاهیِ شیء‌شده‌ای است که نمی‌تواند سرشت تاریخیِ فروپاشیِ خود را درک کند. درعوض، او به جانب‌داری از رئالیسم و رمان تاریخی می‌پردازد و بر این باور است که هر دوِ آن‌ها می‌کوشند تامنظری از کلیت تاریخی را به خواننده عرضه کنند؛ منظری که مدرنیسم فقط می‌تواند به صورت تکه‌تکه توصیفش کند و فهمی تکه‌تکه از آن به دست دهد. اخیراً نظریه‌ی شیء‌شدگی در آثارِ منتقدِ مارکسیستِ آمریکایی، فردریک جیمسون، پدیدار شده است. جیمسون درکتاب ناخودآگاه سیاسی (۱۹۸۱)، پیوندی راکه لوکاچ میان مدرنیسم و شیء‌شدگی قائل بود می‌پذیرد، اما بر این باور است که آگاهیِ اخیراً شیء‌شده، انگیزه‌ای اتوپیایی به همراه دارد که به تجربه‌ای صوری (مثلاً درموردِ زبان) می‌انجامد، تجربه‌ای که می‌کوشد به جهان شیء‌شده‌ی سرمایه‌داری شورِ زیبایی‌شناختی ببخشد.

← نقد مارکسیستی

Ross King

صورت‌بندیِ اجتماعی (Social Formation)

نظریه‌پردازان ادبیِ سوسیالیست مفهومِ صورت‌بندیِ اجتماعی را از فیلسوف مارکسیست فرانسوی، لویی آلتوسر، اخذ کرده‌اند تا از رابطه‌ی میان ادبیات و جامعه مدل پیچیده‌تری نسبت به نظریه‌ی بازتابیِ گئورک لوکاچ ارائه دهند. آلتوسر مفهومِ صورت‌بندی اجتماعی را جایگزین مفهومی می‌کند که به نظر او متضمن برداشتی ایدئالیستی از جامعه است که تفاوت‌ها و پیچیدگی‌های ساختاریِ واقعیتِ اجتماعی را از نظر دور می‌دارد. او صورت‌بندیِ اجتماعی را به

سطوح اقتصادی، سیاسی، ایدئولوژیک و نظری تقسیم می‌کند، سطوحی که نسبتاً از یکدیگر مستقل هستند و فعالیت‌های خاصِ خود را دارند (فعالیت عبارت است از هر فرآیندی که از طریق آن و به‌واسطه‌ی کار، مواد خام به محصولِ تمام‌شده تغییر شکل پیدا می‌کنند). آلتوسر از بدعت مارکسیستیِ کثرت‌گرایی دوری می‌جوید، بدعتی که اولویت را از بنیانِ اقتصادی برای تعیین بخش‌های دیگرِ جامعه می‌گیرد و برای این کار، صورت‌بندیِ اجتماعی را همچون «ساختار مسلطی» توصیف می‌کند که علیتِ ساختاری بر آن حاکم است. سطوح گوناگون در یک ساختارِ پایگانی جای دارند که در آن، سطح اقتصادی در پله‌ی آخر قرار می‌گیرد. مثلاً در اروپای سده‌های میانه، اقتصادِ فئودالی سلطه‌ی کلیسای کاتولیک (بخشی از سطح ایدئولوژیک) را بر صورت‌بندیِ اجتماعی رقم می‌زد؛ در دموکراسی‌های معاصر، اقتصادهای سرمایه‌داری تعیین‌کننده‌ی سلطه‌ی سیاسی هستند. آلتوسر با پذیرفتن استقلال نسبیِ همه‌ی این سطوح، فعالیت نظری را از قیدِ ملاحظاتِ عمل‌گرایانه یا خشک‌اندیشانه‌ای که در سطوح دیگر سر بر می‌آورند، رها می‌سازد. از این رو، نقد ادبیِ مارکسیستی، بر خلاف رئالیسم سوسیالیستیِ سال‌های آغازینِ حکومتِ شوروی، مختار است که اهداف خود را بدون توجه به خواسته‌های دولت یا حزب تعقیب کند. نویسندگان را نباید از این حیث که چقدر واقع‌گرایانه جامعه را منعکس می‌کنند، مورد ارزیابی قرار داد؛ بلکه باید چنین تصور کرد که آن‌ها رابطه‌ای پیچیده‌تر و تاحدی مستقل با جامعه‌ی خود دارند، و به‌واسطه‌ی شیوه‌ای که در تولیدِ ایدئولوژی در پیش می‌گیرند، با آن ارتباط دارند. نظریه‌پردازیِ مارکسیستی باید مستقل عمل کند تا از تقلید ساده و سترونِ سیاستِ رسمیِ حزب دور بماند و، درمقابل، بتواند در «تحلیل ساختارِ یک مجموعه» یا تنظیم سطوح و فعالیت‌های گوناگون در یک زمان معین، راهنمای فعالیت سیاسی باشد.

← نقد مارکسیستی

John Thurston

صورت‌گرایی روسی (Russian Formalism)

صورت‌گرایی درمقامِ یک مکتبِ مستقل در عرصه‌ی پژوهشِ ادبی روسی، در دهه‌ی دومِ سده‌ی بیستم ظهور کرد. صورت‌گرایی در تقابل با سنتِ غالبِ مطالعه‌ی ادبیات که ادبیات را در پیوند و نسبت با سایر رشته‌ها همچون تاریخ، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی، بررسی می‌کرد، تأکید خود را بر مشخصه‌های تمایزدهنده‌ی ادبیات گذاشت.

فعالیت‌های صورت‌گرایانه در دو مرکز صورت می‌گرفت: یکی «حلقه‌ی زبان‌شناسی مسکو» که رومن یاکوبسن، پتر بوگاتیرف و گریگوری وینوکور آن را در سال ۱۹۱۵، بنا نهاده بودند، و دیگری «اپویاز» (انجمن مطالعه‌ی زبان ادبی) که به سال ۱۹۱۶، توسط ویکتور اشکلوفسکی، بوریس آیخنبام، لف یاکوبینسکی، اوسیپ بریک و دیگران در پتروگراد شکل گرفته بود. این دو گروه رابطه‌ی نزدیکی با هم داشتند و اعضای‌شان برای خواندن و بحث پیرامون یافته‌های یکدیگر به مسکو و پتروگراد رفت و آمد می‌کردند. آنان سه مجموعه مقاله منتشر کردند: مطالعاتی در باب نظریه‌ی زبان ادبی (۱۹۱۶ و ۱۹۱۷) و بوطیقا: مطالعاتی درباب نظریه‌ی زبان ادبی (۱۹۱۹).

حلقه‌ی زبان‌شناسی مسکو عمدتاً زبان‌-

شناسانی را شامل می‌شد که می‌خواستند رویکردهای نوینی در مطالعه‌ی زبان پی‌ریزی کنند و به بوطیقا به‌منزله‌ی بخشی از حوزه‌ی وسیع‌ترِ زبان‌شناسی می‌نگریستند. آن‌ها به بررسیِ مسئله‌ی تفاوت‌های زبانِ ادبی و زبانِ روزمره می‌پرداختند و در این کار نمونه‌های خود را از شعرِ معاصرِ روسی و فولکلورِ روسی انتخاب می‌کردند.

بیشترِ اعضای اُپویاز تاریخ‌نگارانِ ادبیات بودند که ادبیات را شکلی یکه از هنرِ کلامی می‌دانستند و معتقد بودند که ادبیات را باید بر پایه‌ی خودِ آن و بدون اتکاءِ بیش از اندازه به زبان‌شناسی مطالعه کرد. آنان به اصول عامی توجه داشتند که بر ادبیات حاکم‌اند و مواد و مصالح برون‌هنری را به اثر هنری تبدیل می‌کنند. برای این کار، اعضای این گروه توجه خود را به آثارِ کلاسیکِ روسیه و اروپا معطوف ساختند.

به‌رغم وجود تفاوت‌های مهم میان این دو گروه، آنان دغدغه‌های مشترکی داشتند. نخست این که می‌کوشیدند تا مطالعه‌ی ادبیات را با تعریفِ موضوعِ آن و با تعیینِ شیوه‌ها و رویه‌های خاصِ آن، بر مبنایی علمی استوار کنند. دوم این که می‌خواستند پایه‌های این نظریه را که «هنر بازتاب واقعیت است» سست کنند، و بر این نکته تأکید می‌کردند که هنر وجودِ زیبایی‌شناختیِ یکه‌ای است که بر پایه‌ی قوانین درونیِ خود عمل می‌کند. (نک: زیبایی‌شناسی).

استقلال پژوهش ادبی

صورت‌گرایان از همان آغاز بر استقلالِ پژوهش ادبی تأکید داشتند و رویکردهای مسلط بر پژوهش‌های ادبی را به خاطر گرایش‌شان به جایگزینیِ مطالعه‌ی ادبی با چیز دیگری مانند بررسی زندگی‌نامه‌ی مؤلف، جامعه‌شناسی یا روان‌کاوی، مورد انتقاد قرار دادند. یاکوبسن تاریخ‌نگارانِ ادبیات را به پلیسی تشبیه کرد که برای یافتن مجرم، هر کسی حتی رهگذران را نیز دستگیر می‌کند. به همین قیاس، تاریخ‌نگارانِ ادبیات نیز چنین می‌پنداشتند که باید هر چیزی، اعم از زندگی روزمره، سیاست، روان‌شناسی و فلسفه، را در حوزه‌ی مطالعات خود بگنجانند.

صورت‌گرایان با تمرکز صرف بر واقعیات ادبی و به کنار نهادن موقعیتِ بیرونی‌ای که اثر ادبی در دل آن خلق می‌شود، بر جداکردنِ موضوعِ مطالعاتِ ادبی از موضوعِ دیگر رشته‌ها تأکید کردند. با این همه، آنان بر این باور بودند که موضوعِ مطالعات ادبی کلّیتِ ادبیات نیست، بلکه «ادبیّت» ــ وجه ممیزه‌ی ادبیات ــ است. به گفته‌ی یاکوبسن «موضوع علم ادبی ادبیات نیست، بلکه «ادبیّت» است، عاملی که یک اثرِ مشخص را به یک اثر ادبی بدل می‌کند». از این دیدگاه، آن‌چه حوزه‌ی تحلیل ادبی را شکل می‌دهد متن نیست، بلکه تمهیداتِ معینی هستند که در متن به کار رفته‌اند.

زبان شعر در مقابل زبان روزمره

صورت‌گرایان در نخستین کوشش‌های خود برای تعریف ادبیّت به شعر روی آوردند و توجه خود را به تفاوت‌های میان زبان شعر و زبان روزمره معطوف ساختند. آنان تمامیِ مقالاتِ هر دو جلدِ کتابِ مطالعاتی نظریه‌ی زبان ادبی ــ به جز یک مقاله ــ را به بررسی مسئله‌ی زبان شعر و یا به طورِ مشخص‌تر، به بررسیِ کاربردِ صداها در شعر اختصاص دادند. پژوهش‌گران اُپویاز با عطف

توجه به سویه‌ی آوایی کلمات، نظریه‌ی چیرگیِ صدا بر معنا را در شعر مطرح کردند. یاکوبینسکی در مقاله‌ی خود با عنوانِ «درباره‌ی صداها در زبان منظوم» (۱۹۱۶) می‌گوید که در زبان روزمره، صداها هیچ ارزش مستقلی ندارند، آن‌ها تنها وسیله‌ای برای ارتباط هستند. اما در زبان شعر، این صداها وارد حوزه‌ی آگاهی می‌گردند و آگاهانه تجربه می‌شوند.

رومن یاکوبسن نیز در مقاله‌ی «شعر نوِ روسی» (۱۹۲۱)، به‌شیوه‌ای مشابه میان زبان شعر و زبان روزمره تمایز قائل شد. هدفِ زبان روزمره برقرار کردنِ ارتباط مؤثر از طریق ارجاع به اندیشه‌ها و چیزهاست. اما زبانِ شعر به‌جای اشیاء یا مفاهیمی که کلمات بازمی‌نمایانند، توجه را به سوی بافتارِ خود جلب می‌کند: درنهایت، یاکوبسن نتیجه می‌گیرد که «شعر صرفاً گفته‌ای است معطوف به وجهی از بیان». (نیز نک: ارتباط، نظریه‌ی).

بی‌شک صورت‌گرایان در بررسی‌های اولیه‌ی خود درباره‌ی سویه‌ی آواییِ شعر، متأثر از فوتوریست‌های روسی بودند که نظریه‌ی «زبانِ خودارزش‌مدار» را پی ریخته بودند و با بی‌اعتناییِ کامل به معنا، شعر تراعقلانی سروده بودند که بر بنیانِ صداها استوار بود. شعر ژائومِ ولِمیر خلبنیکف و الکسی کروچنیخ مورد مطالعه‌ی دقیق یاکوبسن و اشکلوفسکی قرار گرفت و این تأثیر ژرفی بر نظریات آنان درباره‌ی زبان شعر بر جای گذاشت.

در اوایل دهه‌ی ۲۰، صورت‌گرایان متوجه شدند که شعر را نمی‌توان به مؤلفه‌ی آواییِ آن فروکاست و در آن، معنا نیز مانند صدا، عنصری بنیادی است. آن‌ها به بازاندیشی در مسائل بنیادیِ مربوط به نظریه‌ی نظم پرداختند: مسئله‌ی وزن و رابطه‌ی آن با نحو و نواخت، مسئله‌ی صداهای نظم هنگامی که تلفظ می‌شوند، و درنهایت، مسئله‌ی واژگان و معناها. این رویکرد جدید در مقاله‌ی اوسیپ بریک با عنوان «وزن و نحو» (۱۹۲۷)، مقاله‌ی آیخنبام با عنوان «ملودی در شعر غنایی روسی» (۱۹۲۲)، و مهم‌تر از همه در مقاله‌ی یوری تینیانوف با عنوان «مسئله‌ی زبان شعر» (۱۹۲۴) به‌روشنی دیده می‌شود. این رویکرد شامل تجزیه و تحلیل نحوی و معناییِ متنِ شعری می‌شد و بر استقلالِ عناصرِ گوناگونِ آن تأکید می‌کرد.

آشنایی‌زدایی

صورت‌گرایان پس از بررسیِ شعر که دل‌مشغولیِ آغازین‌شان بود، به بررسی نثر و مشخصات تمایزدهنده‌ی ادبیات به‌طورِعام روی آوردند. در مجموعه مقالاتی که این گروه در سال ۱۹۱۷ منتشر کرد، مقاله‌ی بدیع اشکلوفسکی، «هنر به‌مثابه‌ی تمهید»، آمده است که در آن، خطوط کلیِ نظریه‌ی آشنایی‌زدایی ارائه شده است؛ نظریه‌ای که بر پایه‌ی تقابل میان واکنشِ مبتنی بر عادت و ادراکی نو، میان شناختِ مکانیکی و آگاهیِ نو از چیزها استوار بود. اشکلوفسکی نشان داد که ما در زندگی روزمره چیزها و بافتارشان را نمی‌بینیم و واکنش ما نسبت به آن‌ها واکنشی خودکار است. هدفِ هنر مختل ساختن این ادراک خودکار و انتقال حسِ چیزهاست آن‌سان که ادراک می‌شوند، نه آن‌سان که دانسته می‌شوند. هنر به‌واسطه‌ی تمهیدِ «آشنایی‌زدایی» عمل می‌کند که اشیاء را ناآشنا و غریب می‌سازد و بر دشواری و دیرشِ فرآیندِ ادراک می‌افزاید، زیرا فرآیندِ ادراک فی‌نفسه غایتی زیبایی‌شناختی است و این فرآیند باید طولانی شود.

ماده / تمهید

اشکلوفسکی و همکارانش پس از آن که با تفکیکِ ادبیات از سایر وجوهِ کلامی، آشنایی‌زدایی را مشخصه‌ی تمایزدهنده‌ی ادبیات دانستند، کار خود را با بررسی داستانِ روایی پی گرفتند تا قوانینِ حاکم بر نثر ادبی را نیز مشخص کنند. آن‌ها مقالات فراوانی در تجزیه و تحلیلِ متون خاص منتشر کردند، و همچنین در قالب بیانیه‌های نظریِ متعدد، نظر خود را درباب سرشتِ فرآیند ادبی اعلام کردند. از این میان می‌توان به آثاری نظیرِ «چگونه «شنل» گوگول ساخته شد» (۱۹۱۹) نوشته‌ی آیخنبام، «تریسترام شندیِ» استرن و نظریه‌ی نثر (۱۹۲۱) نوشته‌ی اشکلوفسکی و داستایفسکی و گوگول: به سوی نظریه‌ای درباب نقیضه (۱۹۲۱) نوشته‌ی تینیانوف اشاره کرد.

ناقدان صورت‌گرا مدام توجه خود را از شرایطِ بیرونیِ فرآیندِ ادبی به سازمانِ درونیِ اثرِ ادبی معطوف می‌کردند. آنان دوگانگیِ سنتی میان شکل و محتوا را رد می‌کردند و معتقد بودند این دوگانگی، به‌غلط، به وجودِ دو لایه‌ی جداشدنی در اثر ادبی قائل است. ویکتور ژیرمونسکی معتقد بود که در ادبیاتِ تخیلی محتوا تنها به‌واسطه‌ی شکل ظاهر می‌شود و بنابراین، نمی‌توان آن را جدا از تجسم هنری‌اش درک کرد و یا به نحو مؤثری درباره‌اش به بحث پرداخت.

ناقدان صورت‌گرا به‌جای مفاهیم «محتوا» و «شکل»، مفاهیم «ماده» و «تمهید» را مطرح کردند که با دو مرحله‌ی فرآیند آفرینش، یعنی مراحل پیشازیبایی‌شناختی و زیبایی‌شناختی انطباق دارند. در این چارچوب، «ماده» خمیره‌ی خام ادبیات است که نویسنده می‌تواند آن را در اثرِ خود به کار گیرد: واقعیاتِ زندگیِ روزمره، قراردادهای ادبی، و اندیشه‌ها؛ و «تمهید» اصلی زیبایی‌شناختی است که ماده را به اثر هنری بدل می‌کند. از نظر اشکلوفسکی، هنر سازمانِ خاصِ خود را دارد که ماده را به تجربه‌ی هنری بدل می‌کند. این سازمان در قالبِ تمهیداتِ نگارشی، وزن، نظام آوایی، نحو و پیرنگِ اثر متجلی می‌شود، و تمهیدی است که ماده‌ی برون‌زیبایی‌شناختی را با شکل دادن به آن، به اثری هنری بدل می‌کند.

داستان / پیرنگ

صورت‌گرایان در حالی‌که مفاهیم «ماده» و «تمهید» را درباره‌ی قصه به کار می‌بستند، دو سویه‌ی روایت را نیز از یکدیگر متمایز کردند: داستان [*fabula*] و پیرنگ [*siuzhet*]. از نظر آنان، داستان رشته‌ای از رخ‌دادها است که بر اساسِ توالیِ زمانی و علّی‌شان به هم می‌پیوندند؛ و پیرنگ بازآراییِ هنریِ رخ‌دادها در متن است، بازآرایی‌ای با نظم زمانیِ متفاوت و بدون وابستگیِ علّی. (نک: داستان / پیرنگ). پیرنگ علاوه‌بر جابه‌جاییِ زمانی و فقدانِ علیت، سایر عناصرِ ساختارِ هنری نظیر حاشیه‌پردازی و تفضیلات را نیز شامل می‌شود. اشکلوفسکی می‌نویسد که «پیرنگِ یوگنی اونه گین رابطه‌ی عاشقانه‌ی اونه‌گین و تاتیانا نیست، بلکه نحوه‌ی برخوردِ هنری با داستان است، داستانی که خود، با افزودنِ حاشیه‌پردازی‌ها به متن تحقق می‌یابد».

صورت‌گرایان با در نظر گرفتن پیرنگ به‌عنوانِ عنصر تمایزدهنده‌ی نثر روایی، توجه خود را به بررسی تمهیداتی معطوف ساختند که قوانین درونی ترکیب‌بندی پیرنگ را بیان می‌کنند. اشکلوفسکی چند مقوله‌ی نمونه از ترکیب‌بندی پیرنگ مانند «ساختِ موازی»، «ساختِ

زنجیره‌ای» و نیز «پیرنگِ مضاعف» را به طورِ جداگانه بررسی کرد. تمامی این ساخت‌ها یک کارکرد دارند: آن‌ها هر ماده‌ی به ظاهر یکپارچه‌ی غیرِ زیبایی‌شناختی را در هم می‌شکنند، قلب می‌کنند و تغییر می‌دهند تا آن را به لحاظِ هنری قابل ادراک سازند.

اشکلوفسکی نشان داد که در بیشترِ آثارِ ادبی، تمهیداتِ نگارشیِ پیرنگ انگیزه‌ای واقع‌گرایانه دارند و نویسنده دلایلِ خوبی برای حضور آن‌ها دارد. اما در برخی متون، این تمهیدات عریان می‌شوند و خواننده را از حضور خود آگاه می‌کنند. از نظر اشکلوفسکی، بهترین نمونه‌ی عریان‌سازیِ تمهیدات را می‌توان در رمانِ تریسترام شندیِ استرن مشاهده کرد. در این رمان با وقفه‌های مستمرِ کنش، حاشیه‌پردازی‌های نویسنده، جابه‌جاییِ زمانی، جابه‌جاییِ فصل‌ها و به تأخیر انداختن‌ها روبه‌روییم. اشکلوفسکی برای تمهید ناانگیخته اولویتی آشکار قائل بود. او معتقد بود که نویسنده باید با انتظاراتِ خواننده بازی کند و عامدانه توهمِ واقعیت را ویران سازد.

اسکاز

در مقابلِ دل‌مشغولی اشکلوفسکی یعنی تمهیدات مترتب بر ساختمان پیرنگ، آیخنبام به بررسی نقشِ صدای روایی به‌مثابه‌ی اصل سازمان‌دهنده‌ی داستان پرداخت. او در دو مقاله‌ی «شنل گوگول، توهمِ اسکاز» (۱۹۲۴) و «لسکوف و نثر مدرن» (۱۹۲۵) نشان داد که در برخی از آثار ادبی، آن‌چه در کانون توجه است پیرنگ و بن‌مایه‌های به‌هم‌پیوسته نیست، بلکه صدای راوی است که به هر طریقِ ممکن می‌خواهد راه خود را برای ورود به پیش‌زمینه هموار کند. آیخنبام این نوع از روایت را «اسکاز» نامید و آن را چنین توصیف کرد: اسکاز نوعِ خاصی از سخن است که واژگان، نحو و نواختِ آن به گفتارِ شفاهیِ راوی نزدیک‌اند.

آیخنبام میان دو نوعِ اسکاز تمایز قائل شد: اسکاز «روایت‌کننده» که بر شوخی‌های کلامی و جناس‌های معنایی استوار است، و اسکازِ «آوایی» که عناصر تقلید و ایما و اشاره را در خود دارد و نوعی بیان خنده‌دار و جناس‌های آوایی را ابداع می‌کند. به نظر آیخنبام، بهترین نمونه‌ی نوع اول آثار نیکولای لسکوف، نویسنده‌ی سده‌ی نوزدهم روسیه است که به کمکِ اصطلاحاتِ محاوره‌ای، ریشه‌شناسیِ عامیانه و جناس‌های معنایی، نوع خاصی از روایت را خلق کرد. بهترین نمونه‌ی نوع دوم آثار نیکالای گوگول بود. او با منظومه‌ی متنوعی از ایما و اشاره‌های تقلیدی، تأثیراتِ کمیکِ ناب و دکلمه‌ی تأثرآوری را خلق کرد که نوعی جلوه‌ی متضادِ زیبایی‌شناختی تلقی می‌شدند.

دو دوره‌ی صورت‌گرایی

مفهوم اسکاز که ساخته و پرداخته‌ی آیخنبام بود، نظریه‌ی آشنایی‌زدایی و ساختمان پیرنگِ اشکلوفسکی، و آراءِ یاکوبسن درباره‌ی زبان شعر و زبان روزمره، نمایانگرِ دوره‌ی نخستِ رشد و تحولِ صورت‌گراییِ روسی در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱ است. به گفته‌ی آیخنبام، این سال‌ها سال‌های «جنگ و جدل» بود، دوره‌ای که طی آن، صورت‌گرایانِ جوان آراءِ بسیاری را مطرح کردند که، هم در مقامِ اصول علمی و هم در مقامِ شعار، واجد ارزش فراوان بودند.

مهم‌ترین دستاورد این دوره جدایی و استقلالِ نقدِ ادبی از دیگر رشته‌ها و تغییر کانونِ توجه از موقعیتِ بیرونیِ فرآیند ادبی به سازمانِ درونیِ اثر بود. در این دوره، به ادبیات چونان نوع

خاصی از گفتمانِ کلامی نگریسته می‌شد که قوانین خاص خودش را دارد و به‌گونه‌ای یکه تکامل می‌پذیرد.

نارسایی‌های رویکردِ اولیه‌ی صورت‌گرایان به ادبیات سه جنبه داشت. نخست این که تلقیِ آن‌ها از اثر ادبی بسیار مکانیکی بود و متن را به مجموعه‌ای از تمهیداتِ به‌کاررفته در آن فرومی‌کاست؛ دوم این که به رغم تأکید نظریِ آن‌ها بر اِحیاءِ پیوسته‌ی اشکال ادبی، تجزیه و تحلیل عملیِ آن‌ها از آثارِ ادبی غیر تاریخی بود و به پی‌ریزیِ نظامی ایستا از قواعدی که در یک برهه‌ی زمانیِ خاص وجود داشته، گرایش پیدا می‌کرد؛ و سوم این که آن‌ها بیش از اندازه، بر حد و مرزِ قطعی میان ادبیات و زندگی تأکید می‌کردند و هرگونه تعامل میان ادبیات و پدیده‌های برون‌ادبی را مردود می‌شناختند.

بسیاری از این نارسایی‌ها در دوره‌ی دومِ صورت‌گرایی یعنی سال‌های بین ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۶ مرتفع شد. صورت‌گرایی با رهبریِ تینیانوف، به ساختارگرایی نزدیک‌تر شد، مقولات نظری را وسعت و ژرفای بیشتری بخشید و تعریفی دوباره از مفاهیم پایه به دست داد. به این ترتیب بود که تعریف ایستای اثرِ ادبی جای خود را به ساختاری پویا داد، ساختاری که در آن، وحدت عناصر، نه از طریق برابری و افزایش، بلکه به‌واسطه‌ی هماهنگی و همبستگیِ پویا محقق می‌شد. رویکرد هم‌زمانی به ادبیات با طرح پرسش‌هایی پیرامون تغییرات تاریخی و تحولِ اشکال ادبی، راه را برای رویکرد درزمانی گشود. درنهایت، با پذیرفتن پیوند میان هنر و واقعیت، مفهوم استقلالِ کاملِ هنر جرح و تعدیل شد.

ساختار پویا

مهم‌ترین کتابی که در دوره‌ی دومِ صورت‌گرایی منتشر شد، مسئله‌ی زبانِ شعر (۱۹۲۴) نوشته‌ی یوری تینیانوف بود. در این کتاب، هم خطوطِ کلیِ قواعدِ درونیِ ساختارِ نظم ترسیم شده بود و هم برخی از مفاهیم بنیادینِ صورت‌گراییِ آغازین مجدداً تعریف شده بود. بنیادی‌ترین تغییر به مفهومِ «شکلِ ادبی» مربوط می‌شد. تینیانوف این پدیده را ساختاری پویا می‌دانست و نه ساختاری ایستا. به نظر تینیانوف، شکل پویا، نه از طریق ترکیب و ادغام، بلکه از راه تعامل و وحدتِ تمامیِ مؤلفه‌های آن ایجاد می‌شود.

در هر اثرِ مبتنی بر هنر کلامی، جدالی دائمی میان اجزاءِ آن در جریان است. جزئی که برنده‌ی این نبرد می‌شود به «عامل سازنده» بدل شده، پیش‌روی می‌کند و بر اجزاءِ دیگر تسلط می‌یابد. بنابراین، در هر اثرِ مبتنی بر هنرِ کلامی، پایگانی از عناصر دیده می‌شود. تنها یکی از این عناصر می‌تواند در مقامِ «عامل سازنده» عمل کند و دیگر عناصر را به خود وابسته سازد. این فرآیند وابسته‌سازی بسته به این که مقتضیات «اصل سازنده» چه باشد، مستلزم تغییر و تحریف عناصرِ پیرو است.

تینیانوف تأکید می‌کند که رابطه‌ی میان «اصل سازنده» و عوامل پیرو همواره در نوسان است. در یک زمان معین تنها یک عنصر می‌تواند نقش مسلط را بازی کند. اما در جریان کار، عاملِ سازنده‌ی دیگری می‌تواند جایگزین این عنصر شود. این تغییر و تعاملِ بی‌وقفه ضامنِ کیفیت هنریِ اثر است. اگر این تعاملِ پویا از بین برود، اثر کارکرد خود را به‌مثابه‌ی اثر هنری از دست می‌دهد: خودکار می‌شود.

پویشِ ادبی

از نظر تینیانوف، فرآیند بی‌وقفه‌ی تغییر و تبدیل عناصر که در واکنش به عامل سازنده صورت می‌گیرد، تنها یک بُعد از پویشِ شکل است. هم‌زمان با رابطه‌ی متقابل میان یک عنصر و سایر عناصر در قالب یک اثر، رابطه‌ی متقابل دیگری نیز میان عناصر یک اثر و عناصر مشابه در سایر آثار ادبی و نیز نظام‌های دیگر وجود دارد.

ابتدا تینیانوف با قرار دادن یک متن در بافتِ متون ادبیِ دیگر، و با بررسی روابط متقابلِ میانِ آن‌ها، توجه خود را به تجزیه و تحلیل روابطِ درون‌ادبی معطوف ساخت. او در مقاله‌ی «درباره‌ی واقعیت ادبی» (۱۹۲۴) اصل ادبیِ پویش را به‌مثابه‌ی فرآیند مداومِ نوسازی و احیاءِ اَشکال ادبی تدوین کرد. او در این فرآیند چهار مرحله را مشخص کرد: (۱) ظهور یک اصل سازنده‌ی جدید در مقابل اصل سازنده‌ی خودکارشده؛ (۲) کاربست این اصلِ جدید بر آثارِ نو؛ (۳) کاربرد گسترده‌ی این اصل؛ (۴) خودکار شدنِ اصل و ظهورِ اصلِ سازنده‌ی متضادِ آن.

ایده‌ی پویش ادبی نقشی محوری در نظریه‌ی ادبیاتِ تینیانوف داشت، زیرا به اعتقاد او، تنها در روند تحول است که می‌توان گوهرِ فرآیندِ ادبی را فراچنگ آورد. پدیده‌های ادبیِ دوره‌های مختلف که به‌خوديِ خود ناهمخوان و متفاوت هستند، در صورتی‌که درچارچوب یک فرآیندِ تاریخیِ مشخص قرار گیرند و بر اساسِ منطق درونیِ آن فرآیند به آن‌ها نگریسته شود، با یکدیگر مرتبط می‌شوند.

تحول ادبی

تینیانوف در مقاله‌ی «درباره‌ی تحول ادبی» (۱۹۲۷)، بار دیگر به بررسی مسئله‌ی تحول ادبی پرداخت. او تأکید کرد که نفْسِ وجود یک واقعیت ادبی به روابط متقابلِ آن با نظام‌های ادبی و برون‌ادبی بستگی دارد. در موردِ پیوندهای برون‌زبانی، تینیانوف بر آن بود که مطالعه‌ی ادبیات نخست باید در رابطه با قراردادهای اجتماعی صورت گیرد. به نظر او، ادبیات به‌واسطه‌ی نقش کلامیِ خود با قراردادهای اجتماعی پیوند دارد. نویسنده الگوهای زبانیِ متفاوتی در اختیار دارد که بخشی از قراردادهای اجتماعی هستند. او برخی از آن‌ها را برمی‌گزیند، برجسته‌شان می‌کند و به واقعیات ادبی تبدیل‌شان می‌کند. آن‌گاه فرآیند متضادی شکل می‌گیرد: واقعیت ادبی خودکار می‌شود، نقش ادبیِ آن فروکش می‌کند و به یک قرارداد اجتماعی تبدیل می‌شود.

تینیانوف نتیجه می‌گیرد که مطالعه‌ی تحولات ادبی تنها در صورتی ممکن است که به ادبیات همچون نظامی بنگریم که با سایر نظام‌ها ارتباط دارد و مشروط به آن‌هاست. این مطالعه باید از بررسی کارکرد ساختمانی آغاز شود و به بررسی کارکرد ادبی و سپس کارکرد کلامی برسد. مطالعه‌ی تحول ادبی باید از نظام ادبی به سوی نزدیک‌ترین نظام‌های مرتبط با آن و نه نظام‌های دوردست و هرچند اصلی، حرکت کند. به این ترتیب، اهمیت بنیاديِ عواملِ اصليِ اجتماعی نادیده گرفته نمی‌شود.

نگرش تینیانوف نسبت به روابط میان پدیده‌های ادبی و برون‌ادبی در مقاله‌ی «مسائل مطالعه‌ی ادبیات و زبان» (۱۹۲۸) که با همکاری یاکوبسن نوشت، شکل دیگری به خود گرفت. آن‌ها ادبیات را بخشی از شبکه‌ی پیچیده‌ای از نظام‌های به‌هم‌بسته تلقی کردند. در هر نظام، قوانین درونيِ آن نظام حاکم است و هر نظام به‌واسطه‌ی مجموعه‌ای از قوانین ساختاريِ خاص

به‌نظام‌های دیگر مرتبط می‌شود. وظیفه‌ی تاریخ ادبیات مشخص کردنِ قوانینِ ساختاریِ ادبیات و تجزیه و تحلیلِ روابطِ متقابلِ نظامِ ادبی و دیگر نظام‌های تاریخی است. تنها از طریق بررسی این روابط است که فرآیند تحولات ادبی مشخص می‌شود.

مقاله‌ی «مسائل مطالعه‌ی ادبیات و زبان» با پذیرش پیوندهای میان ادبیات و سایر نظام‌ها، گامی روشن جهت ایجاد مصالحه میان صورت‌گرایی و مارکسیسم برداشت. اما مدل صورت‌گرایانه‌ی نظام‌های مستقل و موازی که قوانین ساختاریِ خاصِ خود را دارند، از نظر ناقدان مارکسیست پذیرفتنی نبود؛ چراکه این‌ها به ادبیات به‌عنوانِ بخشی از روبنا می‌نگریستند که وابسته به زیربنای اقتصادی است و توسط آن تعیین می‌شود. (نک: نقد مارکسیستی).

سرکوب صورت‌گرایی

در طی دهه‌ی ۱۹۲۰، ناقدان مارکسیست مدام به صورت‌گرایی حمله می‌کردند. در سال ۱۹۲۳، لئون تروتسکی در کتاب ادبیات و انقلاب در چالش با صورت‌گرایان، از آن‌ها خواست که از فرضیه‌ی ایدئالیستیِ خود مبنی بر استقلالِ هنر دست بردارند و دیدگاهِ مارکسیستیِ وابستگیِ هنر به عوامل اقتصادی و اجتماعی را بپذیرند. او البته جستجوی صورت‌گرایانه برای یافتن قوانین درونیِ هنر را تأیید کرد، اما به آن‌ها توصیه کرد که از تحلیلِ توصیفی و نیمه‌آماریِ خود از تمهیداتِ ادبی فراتر روند و بررسی عمیق‌تری در موردِ فرآیند ادبی و روابط متقابل ادبیات و عوامل اجتماعی انجام دهند.

در سال ۱۹۲۴، آناتولی لوناچارسکی به صورت‌گرایی حمله کرد و آن را بازمانده‌ی روسیه‌ی کهن و محصول طبقه‌ی حاکمِ فاسد دانست و آن را از نظر معنوی تهی خواند. لوناچارسکی در مقاله‌ی «صورت‌گرایی در نظریه‌ی ادبی» (۱۹۲۴) نوشت که تنها هنری که بورژوازی از آن لذت می‌برد، هنر صوری و غیرِعینی است. و روشنفکران بورژوا برای برآوردن این نیاز، هنرمندان صورت‌گرا و در کنارِ آن‌ها، لشکرِ کمکیِ ناقدانِ صورت‌گرا را به میدان آورده‌اند.

در سال ۱۹۲۸، در کتاب روش صوری در پژوهش ادبی انتقاد جدی دیگری به صورت‌گرایان مطرح شد. این کتاب نام پاول مدودوف را به‌عنوانِ نویسنده پای خود داشت، اما امروزه آن را به میخاییل باختین نسبت می‌دهند. این کتاب صورت‌گرایان را به دلیل دل‌مشغولی‌شان به نظریه‌ی زبانِ شعر و نادیده گرفتن سرشت اجتماعیِ ادبیات، مورد انتقاد قرار داده بود و بر لزوم شرح و بسط «بوطیقای جامعه‌شناختی» تأکید می‌کرد. این بوطیقا مطالعه‌ی ویژگی‌های منحصربه‌فردِ ادبیات را با بررسی مناسبات میان ادبیات و دیگر حوزه‌های فعالیت انسانی همراه می‌کرد.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، حملات شدت گرفت و صورت‌گرایان مجبور شدند که تحقیقات نظریِ خود را رها کنند و تنها به نقدِ متون بپردازند. در اتحاد شوروی، برای مدتی بیش از سی سال، صورت‌گرایی بدعتی ضد مارکسیستی تلقی می‌شد و واژه‌ی «صورت‌گرا» حکم ناسزایی را داشت که نثار ناقدان ادبی و نیز نویسندگان و هنرمندان به‌طورِ عام می‌شد. تنها در سال‌های آغازین دهه‌ی ۱۹۶۰ بود که وضعیت تغییر کرد: برخی از آثار اولیه‌ی صورت‌گرایان تجدید چاپ شدند و کشش

دوباره‌ای را به رویکردِ درونی به ادبیات و به بوطیقای ساختارگرا برانگیختند.

صورت‌گرایی و دیگر مکاتب

با این‌که صورت‌گرایی در اتحاد شوروی سرکوب شده بود، اما تأثیرگذاریِ آن بر دستاوردهای نظری در دیگر کشورها خصوصاً چکسلواکی و لهستان ادامه یافت. به دلیلِ حضور رومن یاکوبسن و پتر بوگاتیرف در پراگ، که از سال ۱۹۲۱ به آن‌جا مهاجرت کردند، پیوند نزدیکی میان صورت‌گراییِ روسی و مکتب پراگ وجود داشت؛ تینیانوف و گریگوری وینوکور نیز در دهه‌ی ۱۹۲۰، سفرهای متعددی به پراگ کردند. محققان پراگ بسیاری از اصول بنیادیِ نظریه‌های صورت‌گرا از جمله تأکید بر استقلال مطالعات ادبی، اهمیت تقابل میان زبان شعر و زبان روزمره و تأکید بر یک مدل زبان‌شناختی را پذیرفتند. آن‌ها بسیاری از مفاهیم صورت‌گرایانه از جمله ساختار پویا، پایگانِ عناصر، عامل مسلط، و نیز پویش و تحولِ ادبی را از نو تعریف و بازسازی کردند. اما آنان این مفاهیم را در قالب یک نظریه‌ی منسجم ساختارگرا ریختند؛ نظریه‌ای که هم ویژگی‌های ذاتیِ ادبیات و هم پیوندِ متقابلِ ادبیات با دیگر نظام‌های اجتماعی را توضیح می‌داد.

صورت‌گرایی روسی در بسط و گسترش مکتب «ادغام» در لهستان در دهه‌ی ۱۹۳۰ تأثیر زیادی گذاشت. اعضای دو گروهِ ورشو و ویلنو خواستِ صورت‌گرایانه برای استقلال پژوهش ادبی را پذیرفته بودند و نوعی رویکردِ مبتنی بر «ادغام» را نسبت به ادبیات ترغیب می‌کردند؛ رویکردی که بیشتر به ویژگی‌های درونیِ ادبیات توجه داشت تا به شرایط بیرونیِ پدیدآورنده‌ی آن. لهستانی‌ها به طورِ خاص تحت تأثیرِ مفهومِ صورت‌گرایانه‌ی زبان ادبی به‌مثابه‌ی ویژگیِ تمایزدهنده‌ی ادبیات بودند و بخش عمده‌ی مطالعات خود را صرف تجزیه و تحلیل سبک‌شناسی و عروض لهستانی کردند.

صورت‌گرایی تأثیر مستقیمی بر نقد نو انگلیسی-آمریکایی نگذاشت، هرچند که هر دوِ این‌ها در اعتقاد به استقلال ادبیات و لزوم تمرکزِ نقدِ ادبی بر سویه‌ی کلامیِ ادبیات اتفاقِ نظر داشتند. برخلاف محققان روس که به نوااثبات‌گرایی تن داده بودند و معتقد بودند که نقد ادبی باید متکی بر روش‌های تجربی باشد، نمایندگان نقد نو کارآمدیِ اثبات‌گرایی را در عرصه‌ی علمِ ادبی زیر سؤال بردند. آن‌ها توجه خود را به نقشِ عاطفی و فراخواننده‌ی سخن ادبی معطوف کردند و به تبیینِ ابهامِ معنایی در شعر پرداختند.

تا زمان انتشار کتابِ ویکتور ارلیخ با عنوان *صورت‌گرایی روسی: تاریخ، آموزه* (۱۹۵۵) و نیز گزیده‌ی مقالاتی که تزوتان تودوروف از آثار صورت‌گرایان روس گردآوری، معرفی و به زبان فرانسه ترجمه کرد و با عنوان *نظریه‌ی ادبیات: متون صورت‌گرایان روس* (۱۹۶۵) منتشر کرد، صورت‌گرایی تأثیرِ محسوسی در غرب نگذاشته بود. زمان انتشار این کتاب‌ها با ظهور ساختارگرایی در غرب مقارن بود و این جنبش جدید را در وقوف نسبت به محوریّتِ زبان و اهمیت مدل زبان‌شناختی یاری کرد. صورت‌گرایی به طورِ خاص بر ساختارگرایی فرانسوی تأثیر زیادی داشت و انگیزای تحقیقات نظریِ تزوتان تودوروف، رولان بارت و ژرار ژنت بود. ساختارگرایان فرانسوی در اعتقاد به قراردادی بودنِ هنر و فرادستیِ زبان در ادبیات، با همکارانِ روسِ خود هم‌رأی بودند. آنان نیز چون صورت‌گرایان می‌خواستند نقد ادبی را به بررسی

زبان تقلیل دهند و موضوعیتِ اجتماعی و اخلاقیِ آن را انکار کنند.

صورت‌گرایی نقش عمده‌ای در رشد ساختارگرایی در اتحاد شوروی دهه‌ی ۱۹۶۰ ایفا کرد. محققان وابسته به گروه مسکو ـ تارتو مانند یوری لوتمن، الکساندر ژولکوفسکی و بوریس اوسپنسکی آشکارا خود را وام‌دار صورت‌گرایان می‌دانستند و نظریه‌ی صورت‌گرا را به‌عنوانِ مبنای آغازینِ بررسی‌های ساختارگرایانه‌ی خود پذیرفتند. (نک: مکتب تارتو).

تأثیری که صورت‌گرایی بر پژوهش ادبی در چکسلواکی و لهستان، فرانسه و ایالات متحده، و دست آخر در خودِ اتحاد شوروی بر جای گذاشت، نشان‌دهنده‌ی اهمیت و سرزندگیِ فوق‌العاده‌ی این مکتب است. صورت‌گرایان پژوهش ادبی را به رشته‌ای محققانه و سنجیده، رشته‌ای با روش‌ها و رویّه‌های خاصِ خود تبدیل کردند. آنان بررسیِ موشکافانه‌ی قوانین ذاتیِ ادبیات را جایگزین رویکرد امپرسیونیستی به ادبیات کردند. آنان نخستین کسانی بودند که ادبیات را شکلی از هنرِ کلامی دانستند و توجه خود را به تحلیل زبان ادبی به‌مثابه‌ی ویژگیِ تمایزدهنده‌ی ادبیات معطوف ساختند. آنان مفاهیم ساختار ادبی و پویش ادبی را پروراندند؛ مفاهیمی که به پایه‌های بوطیقای ساختارگرا تبدیل شد.

نارساییِ عمده‌ی صورت‌گرایی پافشاریِ آن بر استقلالِ هنر و انکارِ رابطه‌ی ادبیات با سایر نظام‌های اجتماعی بود. این موضوع به نادیده انگاشتنِ کامل مسئله‌ی خلاقیت فردی و نیز پیوندهای میان ادبیات و واقعیت انجامید. نقطه‌ضعفِ دیگرِ نقد صورت‌گرا دل‌مشغولیِ یک‌سویه‌ی آن با تمهیدات هنری و بی‌توجهی به محتوای عاطفی و درون‌مایه‌ی ادبیات بود. (نک: درون‌مایه). درنهایت، ردِّ ارزیابیِ انتقادی در نقد ادبی، صورت‌گرایی را به‌سوی نسبی‌گراییِ افراطی راند و صورت‌گرایی نتوانست داوری درستی در موردِ کیفیت زیبایی‌شناختیِ ادبیات به دست دهد.

← ساختارگرایی؛ داستان / پیرنگ؛ مکتب پراگ؛ آشنایی‌زدایی

Nina Kolesnikoff

ضمیمه‌گی (Supplementarity)

ضمیمه‌گی اصطلاحی است که ژاک دریدا وضع کرده تا منطق ویژه‌ی تمامیِ ساختارهای دلالت‌گرِ گفتمانی را ترسیم کند. دریدا به بررسی تناقض نهفته در مفهوم ضمیمه می‌پردازد. خودِ این واژه بالقوه متضمن تناقض است، چراکه ضمیمه هم به معنای چیزی است که به چیزی دیگر اضافه می‌شود تا آن را کامل کند و هم چیزی است که به چیزی پیشاپیش کامل اضافه می‌شود. (نک: ناسازه). دریدا در مقاله‌ی «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» (۱۹۶۷) نشان می‌دهد که چگونه کلود لوی‌استروس در یک ساختار دلالت‌گر، وجود دالّی شناور را فرض می‌گیرد، دالّی که ارزش نمادینِ افزونه دارد و فقدانی را در سویه‌ی مدلول پُر می‌کند. اما دال شناور تنها بدین سبب می‌تواند چنین کارکردی داشته باشد که از دلالتِ محضِ آن ساختار فراتر می‌رود؛ و به این ترتیب، فراوانیِ دال را در نسبت با مدلول به نمایش می‌گذارد. (نک: دال / مدلول / دلالت). این دو مفهومِ ضمیمه‌گی در قالب نوعی نامنطق، با یکدیگر همزیستی دارند و دریدا برای توصیف این همزیستی قیاس میان بازی و مسابقه را طرح می‌کند. در یک مسابقه مرکز ـ غایت یا هدف آن ـ

به شکل تناقض‌آمیزی هم جزئی از آن است و هم در بیرون آن قرار دارد. موج ضمیمه‌گی شاهدی است بر بازیِ بی‌مرکزِ دلالت؛ بازی‌ای که هر گفتمانی متکی به آن است. (نک: مرکز / نامرکز). این بازی، به صورت تناقض‌آمیزی، هم شرطِ لازمِ گفتمانِ کلام‌محور است (نک: واسازی؛ کلام‌محوری) که وجود چنین گفتمانی را ممکن می‌سازد، و هم در حکم یک کنشِ مطلقاً تصادفی، به حاشیه رانده می‌شود.

دریدا در کتاب در باره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷) نوشته‌های لوی‌استروس و ژان‌ژاک روسو را بررسی می‌کند و در حسرت‌باره‌گیِ عمیقِ حضوری گم‌شده، ضمیمه‌گی را دخیل می‌بیند. (نک: نوشتارشناسی). این دو نویسنده، هریک به شیوه‌ی خاص خود، به زنجیره‌ی ضمیمه‌ای از جایگزینی‌های غیرِ مستقیمی نظر دارند که جانشین اصل یا «حضوری» گم‌شده می‌گردند. (نک: متافیزیک حضور). اما درعین حال، ضمیمه به‌گونه‌ای تناقض‌آمیز، هم نمایانگرِ غصبی خشونت‌بار است و هم بر نوعی جایگزینیِ ترمیمی دلالت می‌کند. افزون بر این، تقدم ضمیمه‌گی بر این اصلِ فروپاشیده، تلویحاً بر وجودِ کمال خطِ بطلان می‌کشد؛ فقدانی تراژیک که موجد حسرت‌بارگی و وضعیتی غم‌بار است.

پی‌آمدهای این شکل از ضمیمه‌گی از آثار لوی‌استروس و روسو فراتر می‌رود و کلِ سنتِ متافیزیک و برداشت این سنت از نشانه را دربر می‌گیرد. در سنت متافیزیک، نشانه به اعتبار نقش جایگزینیِ آن، نوعی ضمیمه است. نظم نشانه‌ها، نظمی فرعی و ترمیمی است؛ نظمی است ساقط‌شده که هماره حکایت از غیبت، فقدان، خلاء و دستِ آخر مرگ می‌کند. نشانه در بهترین حالت خود تالیِ فاسدِ فقدانِ حضور است. در تفکر متافیزیکی، نظمِ زبان و به طورِ کلی نظم ساختار، شکلِ زنجیره‌ی جانشینی به خود می‌گیرد که فقدان یک مرکزِ گم‌شده را ترمیم می‌کند و متعاقباً به احیای آن می‌انجامد.

در نگاه دریدا، ضمیمه‌گی فرآیندی فرعی و عاریتی نیست که خاستگاهِ تراژیکِ آن فقدان حضور باشد، بلکه به زنجیره‌ی جانشینی‌ها ـ نوشتار ـ تعلق دارد و همواره و پیشاپیش، حی و حاضر، در متن وجود دارد. نوشتار، به‌مثابه‌ی ضمیمه‌گی، فقدانِ حضور و آوا را جبران و ترمیم نمی‌کند؛ نوشتار، درواقع، خاستگاهِ حضور و آوا است. همین نوشتار است که میل به حضور را به وجود می‌آورد.

← متافیزیک حضور؛ نوشتارشناسی

Joseph Adamson

عدم تعیّن (Indeterminacy)

عدم تعیّن اصطلاحی است که عمدتاً با سنتِ نقد پدیدارشناختی پیوند خورده است. رومن اینگاردن، شاگرد ادموند هوسرل، در جریان تحلیلِ روندِ شناختِ ادبی، باب بحث مفصلی را در موردِ عدم تعین می‌گشاید. از نظر اینگاردن، اثر ادبی از چهار لایه‌ی مرتبط به هم تشکیل شده است: «آواهای کلمات»، «واحدهای معنایی»، «اشیاءِ بازنموده»، و «وجوهِ طرح‌واره‌ای». وی به این چهار سطح دو ساحتِ «ارزش زیبایی‌ـ شناختی» و «زمان‌مندی» را نیز می‌افزاید. «عدم تعیّن» زاییده‌ی شیوه‌ی خاصِ ترکیبِ این سطوح و ساحت‌ها با یکدیگر است. برخلافِ اشیاءِ جهانِ واقعی که همواره متعین هستند، اشیاءِ بازنموده در اثر ادبی نمایانده‌ی نقاط یا فضاهای نامتعین میان وجوه یا ساحت‌های مختلف‌اند.

با این‌که عدم تعیّن ممکن است صورت‌های متنوعی به خود بگیرد، اما اساساً زمانی پدیدار می‌شود که خواننده نتواند صفت معینی را به شیءِ خاصی منسوب کند. مثلاً ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم اتاقی را در جهان واقعی به نحو جامعی توصیف کنیم، اما در مقامِ نظر، هیچ بخشی از این اتاق نامتعین نیست. متقابلاً در یک اثر ادبی، ممکن است یک اتاق با توضیحات مفصلی توصیف شود، اما همواره بخش‌هایی از اثر، از این توصیف می‌گریزند و به تخیل و اندیشه‌ی خواننده واگذار می‌شوند. از نظر اینگاردن، کارِ اصلیِ خواننده این است که از طریق انضمامی سازی، این عدم تعین را از میان بردارد. بنابراین، خواننده از طریق پر کردنِ این فضاهای نامتعین، اثر ادبی را می‌آفریند (یا در آفرینش آن همکاری می‌کند). (نک: نقد خواننده‌محور).

ولفگانگ آیزر که نظریه‌ی خوانش خود را تااندازه‌ای بر پایه‌ی الگوی پدیدارشناسانه‌ی اینگاردن استوار کرده است، مفهوم عدم تعین را به صورت تازه‌ای، یعنی به صورت فضاهای خالی و خلأهای موجود در متن مطرح می‌کند. این فضاهای خالی یا نانوشته، در کارکردِ ارتباطیِ اثرِ ادبی نقشی محوری دارند و میزان نقش خواننده را تعیین می‌کنند. در روندِ تعاملِ خوانندگان با متن، تلویحاً از آنان خواسته می‌شود تا انواع این فضاهای خالی و خلأها را که در سطوح مختلف وجود دارند پر کنند و یا از میان بردارند. این جریان دربرگیرنده‌ی طیفی از ساده‌ترین ارتباطات در سطح پیرنگ تا مناسبات پیچیده‌تر میان درون‌مایه‌هایی است که در مقابل یک افق ضمنی قرار می‌گیرند. (نک: درون‌مایه؛ افق انتظار).

استنلی فیش نظریه‌ی آیزر را درباره‌ی ماهیت تعیّن و عدم تعیّن به شدت زیر سؤال برده است. فیش از منظری فراانتقادی، ادعا می‌کند که این تمایز میان دو مفهوم متضادِ فوق، به لحاظ نظری، آشفته و نامنسجم است. از نظر فیش، عدم تعیّن متضمن وجودِ ذهنیتی آزاد است که بیرون از محدودیت‌های تفسیر عمل می‌کند. از نظر فیش، با توجه به این که ما همواره متن را در چارچوب قراردادهایی می‌خوانیم که جامعه‌ی تفسیری ــ که خود ما نیز عضوِ آن هستیم ــ تعیین می‌کند، می‌توان نتیجه گرفت که این ادعا که ما در دستیابی به معنا آزاد هستیم، توهمی بیش نیست. گرچه در تفسیرِ متون می‌توان از مفهوم عدم تعین استفاده کرد، اما باید خاطر نشان کرد که این مفهوم نهایتاً بر پایه‌ی نوعی آشفتگیِ نظریِ غیرِ قابل دفاع پی‌ریزی شده است. (نک: فراانقد).

← **نقد خواننده‌محور؛ نظریه‌ی دریافت؛ خواننده**

Robert C. Holub

عنصر روایی (Actant)

در نشانه‌شناسی، اصطلاحِ عنصر روایی (که معنای تحت‌اللفظی آن «چیزی است که عملی را انجام می‌دهد یا عملی روی آن انجام می‌گیرد») به کارکردها یا نقش‌های شخصیت‌های گوناگونِ یک روایت، خواه انسان‌ها یا جانوران باشند و خواه اشیاءِ ساده، اشاره می‌کند. در شکل اولیه‌ی نظریه‌ی گرماس، این کارکردها سه مجموعه‌ی سوژه-ابژه، فرستنده-گیرنده، و یاری‌گر-حریف را شکل می‌دهند.

آ. ژ. گرماس مفهوم عنصر روایی را از زبان‌شناس فرانسوی، لوسی‌ین تِنی‌یر، وام گرفت. از نظر تِنی‌یر، این اصطلاح بر کارکرد نحوی‌ای اشاره دارد که می‌تواند فاعل یا مفعول باشد. گرماس هم‌سو با اصلی که پیشتر رولان بارت بیان

کرده بود و بر اساسِ آن می‌توان روایت را «یک جمله‌ی بلند» دانست، چنین فرض کرد که این «گفته‌ی کلّی را می‌توان به مجموعه‌ای از گفته‌های روایی به‌هم‌پیوسته تجزیه کرد (یعنی همان نقش‌مایه‌های مورد نظر پروپ)» ([۶۲۱]، ص ۱۶۲). وی سپس «گفته» را چنین تعریف کرد: «رابطه‌ای میان عناصر روایی‌ای که گفته را می‌سازند»؛ او برای تهیه‌ی فهرستی از عناصر روایی، از دو منبع استفاده کرد. منبع نخست، اثر مهم ولادیمیر پروپ بود. پروپ در کتاب ریخت ـ شناسی قصه‌های پریان (۱۹۲۸)، ۳۱ نقش‌مایه‌ی پایه را در قصه‌های عامیانه‌ی روسی مشخص کرد. هر یک از این نقش‌مایه‌ها بر کنشِ یک شخصیت اشاره می‌کند و از منظر اهمیتی که در بسطِ پیرنگ دارد، تعریف می‌شود. او سپس این نقش‌مایه‌ها را به ۷ حوزه‌ی کنش تقسیم کرد: شریر، دهنده (تأمین‌کننده)، یاری‌گر، شاهزاده‌خانم (یا پدر او)، پیک، قهرمان، و قهرمان دروغین. گرِماس با الهام گرفتن از این مدل و نیز مدل امیل سوریو، مدل فشرده‌تر و نیرومندتری را ارائه کرد که از سه جفت عنصر روایی تشکیل شده بود.

محوری که از جفت اول عناصر روایی یعنی جفتِ سوژه ـ ابژه تشکیل می‌شود، به شخصی که کنش را انجام می‌دهد و به آن‌چه او می‌خواهد به دست آورد اشاره دارد. محورِ فرستنده ـ گیرنده به شخصی که مأموریتی به قهرمان می‌دهد و نیز به شخصی که این مأموریت به خاطر او انجام می‌شود اشاره دارد (گیرنده ممکن است همان فرستنده باشد، یا چیزی بسیار کلی مانند بشریت، قدرت یا شادمانی). محورِ یاری‌گر ـ حریف به پشتیبانی که در دسترس فاعل قرار دارد (مادر تعمیدی، اسب، شمشیر، انگشتر جادویی) و نیز به موانعی که پیش پای او قرار دارند و او بر آن‌ها فائق می‌آید (خائن، مخمصه)، اشاره دارد.

گرِماس در نسخه‌ی بعدیِ نظریه‌ی خود، عنصر روایی را به دو محور سوژه ـ ابژه و فرستنده ـ گیرنده محدود کرد، و اعتقاد داشت که سایر محورها از این دو محورِ بنیادین مشتق می‌شوند. او هر یک از این چهار عنصر روایی را مقوله‌ای می‌داند که می‌تواند در «مربع نشانه‌ای» قرار گیرد و بنابراین، بر اساس قطب‌های مثبت و منفیِ آن تجزیه و تحلیل شود. (نک: معنابُن). رایج‌ترین مثالِ این نحوه‌ی کارکرد را می‌توان در محورهایی مشاهده کرد که از «سوژه» و «پادسوژه» تشکیل شده است، به‌طوری که این عنصر رواییِ دوم نقشی را ایفا می‌کند که پیشتر به حریفِ آن نسبت داده می‌شد. این سازمان‌بندیِ دوباره‌ی نظریه، ساختارِ اساساً جدلیِ روایت را و این واقعیت را که «حریف» برای دست‌یابی به همان ابژه، با سوژه رقابت می‌کند، آشکارتر می‌کند.

باید دقت کنیم که عنصر روایی را که در ژرف‌ساخت ریشه دارد، با «کنش‌گر» اشتباه نگیریم. کنش‌گر نامی است که به تجلیِ انضمامیِ یک عنصر روایی در یک روایتِ مشخص اطلاق می‌شود. مثلاً در سطح کنش‌گر، که به روساختِ کلام وابسته است، می‌توان زنجیره‌ی روایی زیر را خواند: «آرتورشاه پارسیفال را درازای گرفتنِ یک الماس زیبا، به کشتن اژدها گسیل می‌کند». در این‌جا، می‌توان کنش‌گران یعنی آرتورشاه، پارسیفال، اژدها و الماس را بازشناخت. در سطح زیرین، این زنجیره‌ی روایی با زنجیره‌ی عناصر روایی‌ای انطباق می‌یابد که در آن یک فرستنده سوژه را درازای چیزی، به کشتن حریف می‌فرستد. اما رابطه‌ی عنصر روایی ـ کنش‌گر رابطه‌ای یک‌به‌یک نیست. یک کنش‌گرِ واحد

می‌تواند در لحظه‌های گوناگونِ یک روایت، عناصر روایی گوناگونی را نمایندگی کند، و برعکس، یک عنصر روایی واحد می‌تواند به قالب کنش‌گران گوناگون در آید. چنان که گرەماس می‌گوید: «به سخن در آوردنِ کنش‌گران، قصه را می‌سازد؛ و ساختارِ عناصر روایی، ژانر را» ([۶۲۴]، ص ۱۷۵).

مفهوم عنصر روایی کارآمدیِ خود را نه تنها برای تحلیلِ یک روایت، بلکه برای تحلیل متونِ بسیار متنوع ــ خواه متون فلسفی، خواه متون مذهبی و خواه متون علمی ــ اثبات کرده است. (نک: متن). مفهوم عنصر روایی با تمرکز بر نیروهای متولّیِ کنش، و بدون توجه به معانیِ ضمنیِ اخلاقی یا روان‌شناختی‌شان، به ناقدان امکان داده است تا از تأکید سنتی بر وضعیتِ روانیِ شخصیت‌ها دوری جویند. به این ترتیب، این مفهوم احتمالاً یکی از مفاهیمی است که بیشترین کاربرد را در نشانه‌شناسی امروز دارد.

← روایت‌شناسی؛ ساختارگرایی

Christian Vandendorpe

فرازبان (Metalanguage)

فرازبان اصطلاحی است که نخستین بار صورت‌گرایان روس برای اشاره به زبانی به کار بردند که خود احکامی را درباره‌ی زبان‌های دیگر بیان می‌کند. (نک: صورت‌گرایی روسی). به نظر رومن یاکوبسن، کنش‌های ارتباطیِ فرازبانی به خودِ رمزگانِ ارتباطی می‌پردازند، مانند زمانی که دو نفر درباره‌ی کیفیت فهمِ کلامِ یکدیگر بحث می‌کنند. (نک: رمزگان؛ ارتباط، نظریه‌ی). زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی از آن‌جا که می‌کوشند زبان را به کمک مجموعه‌ای از اصطلاحات و رویّه‌های منسجم و مکمل تبیین کنند، فرازبان هستند. نقد ادبی نیز در شکلِ مرسومِ خود فرازبان است: زبانی است که می‌خواهد ادبیات را که خود زبانی دیگر است، تبیین کند.

فرازبان از دو جهت به موضوعی در مطالعات انتقادی بدل شده است: (۱) ناقدان پساساختارگرا امکان وجود فرازبان را به شدت زیر سؤال برده‌اند؛ (۲) گفتمان‌کاوی نشان داده است که عملکرد ایدئولوژی با نقش گفتمان‌ها در تبیین و سازمان‌دهی گفتمان‌های دیگر یکسان است. (نیز نک: پساساختارگرایی؛ گفتمان).

فرازبان در جستجوی آن است که برای بررسی موضوعِ خود از آن فاصله بگیرد، اما پساساختارگرایی امکان چنین بررسی بی‌طرفانه‌ای را زیر سؤال برده است. مثلاً رولان بارت در انتهای کتابِ نظام مُد، خود، یعنی تحلیل‌گر، را در جایگاه یکی از اجزاء نظام تحلیلی قرار می‌دهد، و از این رهگذر، مدلِ ساختارگرایی را که خود به کار بسته، اصلاح می‌کند. (نک: ساختارگرایی). در این کار، او اقتدارِ خود را برای به‌وجود آوردنِ فرازبانی که نظام نشانه‌ایِ مد را تبیین می‌کند، محدود می‌سازد. (نک: نشانه). بارت می‌گوید زبانِ تحلیل‌گر همواره زبانی «متعهد» است، یعنی مشروط و محدود به «موقعیت تاریخیِ» تحلیل‌گر است. در نتیجه، «رابطه‌ی میان نظام‌ـموضوع و فرازبانِ تحلیل‌گر بر هیچ محتوای واقعی‌ای که بتوان آن را به تحلیل‌گر نسبت داد، دلالت نمی‌کند و تنها حکایت‌گر نوعی اعتبارِ صوری است» ([۱۱۴]، ص ۲۹۳ـ۲۹۴). به خاطر محدودیت تاریخیِ جایگاهِ تحلیل‌گر هیچ فرازبان انتقادیِ نهایی‌ای وجود ندارد. تبیین یک تحلیل‌گر می‌تواند موضوع مطالعه‌ی تحلیل‌گر دیگری قرار

گیرد، و این عمل می‌تواند به طورِ نامحدود تکرار شود.

نقد پساساختارگرایانه‌ی فرازبان، به بهترین نحو، در آثار ژاک دریدا منعکس شده است. دریدا این ادعا را که متافیزیک نوعی فرازبان است متزلزل می‌سازد. به نظر دریدا، مشکل متافیزیک و سایر انواعِ فرازبان این است که برای پی‌ریزی اصول اولیّه، و برای آن که زبانِ زبان‌ها باشند، باید شأن زبانیِ خود را به دست فراموشی بسپارند. دریدا اقتدار متافیزیک را با تأکید بر مرتبتِ آن به‌مثابه‌ی نوشتار ــ با تمام معانی‌ای که این اصطلاح برای او دارد ــ زیر سؤال می‌برد. حتی (فرا)زبانِ «هستی در معنای دقیق کلمه» تنها و درنهایت می‌تواند خود را در زبان عرضه کند.

برخی از گونه‌های گفتمان‌کاوی با پذیرش این نکته که فرازبان، به لحاظ فلسفی، نمی‌تواند وجود داشته باشد، این اصطلاح را به‌عنوانِ بخشی از مطالعه‌ی ایدئولوژیکِ متون حفظ کرده‌اند. مثلاً کالین مک‌کِیب معتقد است که متونِ کلاسیکِ واقع‌گرا از طریق نوعی «پایگان گفتمانی» عمل می‌کنند، پایگانی که در آن یک گفتمان ــ نثر روایی ــ کارکرد فرازبانی را دارد که آن بخش‌هایی از متن را که صراحتاً یا تلویحاً نقل قول هستند، توضیح می‌دهد. اقتدار فرازبان، خود، به صورت ایدئولوژیک و با دست یازیدن به یک «واقعیِ» خیالی و، هم‌زمان، با فراموشی شأن خود به‌مثابه‌ی گفتمان تأمین می‌شود. مک‌کیب می‌نویسد: «آن‌چه من نثر نانوشته (یا فرازبان) می‌خوانم، دقیقاً زبانی است که درعین حال که زبان‌های دیگر را در گیومه می‌گذارد و آن‌ها را عباراتی مادی برای بیان معناهای معینی می‌انگارد، چنین می‌پندارد که همان معانی در قالب خودِ فرازبان بیانی شفاف می‌یابند... فرازبان امری مادی تلقی نمی‌شود، بلکه از مادیت زدوده شده تا به بازنمایی کامل برسد ــ تا این امکان را فراهم کند که هویت چیزها از طریق پنجره‌ی کلمات بدرخشد» ([۱۰۳۱]، ص ۳۵).

اگرچه تجزیه و تحلیلِ مک‌کِیب عمدتاً متوجه واقع‌گرایی کلاسیک است، اما منطقاً می‌توان گفت که همه‌ی متون روابطِ گفتمانیِ سلطه و انقیاد را می‌سازند. این روابط حاصل بازنویسی یا بازتولیدِ هنجارهای ادبی و ایدئولوژیک توسط متن هستند. درعین حال، نمی‌توان متون را بر اساس تأکید کم یا زیاد آن‌ها بر یک پایگان دقیق گفتمانی طبقه‌بندی کرد. از همین منظر است که می‌توان تمایزی را که رولان بارت میان متن «خوانا» و متن «نویسا» قائل شد، فهمید. (نک: متن خوانا / متن نویسا). متونِ خوانا بستگی زیادی به قدرتِ نظم‌دهنده‌ی یک فرازبان دارند. در چنین متن‌هایی، رمزگان‌های هرمنوتیکی و پروآیروتیک رمزگان‌های متنیِ دیگر را سازمان می‌دهند تا بتوانند اصطلاحات خود را «برپایه‌ی نظمی تغییرناپذیر» تحمیل کنند ([۱۱۰]، ص ۳۰). (نک: رمزگان روایی). از سوی دیگر، متونِ نویسا چنین نظمی را برنمی‌تابند و از چندمعنایی بودنِ نامحدود جانب‌داری می‌کنند. یکی از دستاوردهای عمده‌ی اس / زد نشان دادنِ این موضوع است که هیچ نظم متنی‌ای وجود ندارد که مطلقاً تغییرناپذیر باشد. حتی به‌ظاهر خواناترین متن هم عناصری را در خود دارد که اقتدارِ سازمان‌بخشِ فرازبانِ خود را متزلزل می‌سازد.

← زبان؛ ارتباط، نظریه‌ی

Jamie Dopp

فرانقد (Metacriticism)

فرانقد یا نقدپژوهی مطالعه‌ی نظریه‌ها یا رویکردهای انتقادی‌ای است که به بررسیِ معنای متن، روابط مؤلف-متن-خواننده، و معیارهای داوری درباره‌ی متون و سایر مصنوعات فرهنگی می‌پردازند. گاه فرانقد با عنوان هرمنوتیک شناخته می‌شود (گرچه هرمنوتیک می‌تواند رویکرد خاصی هم به فرانقد باشد) و گاه آن را فراتفسیر می‌خوانند چراکه مسائل و موضوعاتِ تفسیر نقش مهمی در فرانقد ایفا می‌کنند.

مسائل: سطوح خُردِ بررسی

برای آن که تصویری روشن از فرانقد به دست دهیم، بهتر است میان سطوحِ خُرد و کلانِ بررسی تمایزی قائل شویم، زیرا در هر سطح مسائل متفاوتی مطرح می‌شوند. در سطح خُرد، فرانقد به مسائل مربوط به تفسیرِ متن توجه دارد: الف) مؤلف ب) متنی را ج) در بافتی خاص و با مخاطبانی معین در ذهن خود، تولید می‌کند و این متن متعاقباً توسط د) یک خواننده یا مفسر خوانده می‌شود، خواننده یا مفسری که ه) در بافت خاص خود حضور دارد و و) تفسیری از متن را برای ز) خود یا برای مخاطبان دیگر فراهم می‌کند.

مسائل مربوط به مؤلف

در موردِ متونی که مؤلفانی شناخته‌شده است، فرانقد به بررسی نقش نظری‌ای می‌پردازد که اطلاعاتِ مربوط به مؤلف باید در تفسیر ایفا کند. مثلاً آیا در موردِ متونی هم‌چون کمدی الاهیِ دانته، مفسر باید در پی کشف معنای مورد نظرِ مؤلف باشد و آن را بر دیگر موضوعات ارجح بداند؟ با بهره‌گیری از چنین رویکردی، مفسر می‌کوشد تا با بررسیِ متن، یا پیش‌گفتارِ مؤلف، و یا مقاله‌هایی که مؤلف نوشته، دریابد که او چه چیزی را می‌خواسته از طریق متن به خواننده انتقال دهد.

از سوی دیگر، شاید لازم باشد که مفسر تنها به برخی جزئیات مربوط به مؤلف توجه داشته باشد. از این دیدگاه، اطلاعات مربوط به مؤلف نقش کمتری در فهم معنای متن دارد و فقط داده‌ای است در میان داده‌های بسیار.

برخی از متون، مانند اسطوره‌ها و حماسه‌ها، نویسنده‌ای در معنای متعارف آن ندارند و کشفِ خاستگاهِ تاریخیِ آن‌ها اغلب دشوار است. آن رویکرد فرانقدی‌ای که نقشی تعیین‌کننده برای مؤلف قائل است، با این موقعیت تفسیری چگونه مواجه می‌شود؟ شاید چنین موقعیتی مؤید این دیدگاه باشد که دست‌کم در موردِ این‌گونه از متون، مؤلف نقشی ناچیز بر عهده دارد. (نک: اسطوره؛ نقد کهن‌الگویی).

افزون بر این، متونی وجود دارند که در زمان‌های مختلف، نویسندگان متفاوت داشته‌اند: مثلاً حکایات مسیح نخست از زبان خود او بیان شده‌اند، اما آن‌چه ما اکنون در دست داریم مجموعه‌ای است که چهل تا هفتاد سال پس از مرگ وی توسط جامعه‌ی مسیحی گردآوری و تدوین شده است. پرسشی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که آن‌چه تفسیر می‌شود چیست: کلام مسیح یا دیدگاه‌های نسلِ نخستِ مسیحیان؟ حتی پرسشی دشوارتر نیز پیش روی فرانقد وجود دارد: آیا می‌توان از این تدوین و ویرایش فراتر رفت و به کلام نویسنده‌ی اصلی دست یافت؟

وانگهی، اصلاً مؤلف چیست؟ آیا مؤلف درمقامِ یک شخص، مسئله‌ای مهم در امر تألیف است؟ یا این که ارجاع به مؤلف به معنایِ

مشخص‌کردن دوره‌ی تاریخی و فرهنگیِ متن است و شیوه‌ای مناسب برای پیوند زدنِ آن به یک زمان و مکان خاص؟ علاوه‌بر این، در موردِ برخی از متون نمی‌توان با قطعیت گفت که نویسنده‌ی آن چه کسی است. هنری هشتم نوشته‌ی شکسپیر است یا نوشته‌ی شکسپیر و جان فلچر؟ پاسخ‌های متفاوت نتایج تفسیریِ متفاوتی در پی دارند. در موارد دیگر، مثلاً در موردِ هزیود (پیدایش خدایان، کارها و روزها) و هومر (ایلیاد، ادیسه)، تقریباً چیزی درباره‌ی مؤلف نمی‌دانیم. پس در این موارد، اهمیت نویسنده در چیست؟ و به‌طورِ کلی، آیا به صرفِ این که نویسنده یک اثر را نوشته است، باید در ارتباط با اثرِ آفریده‌ی خود، جایگاه فرانتقادیِ ممتازی داشته باشد؟ (نک: اقتدار).

مسائل مربوط به متن

آیا متونِ متفاوت را باید به شیوه‌های متفاوتی تفسیر کرد؟ به‌طورِ خاص، آیا هنگام فهمِ متونِ ادبی، فلسفی، حقوقی و مذهبی، اصول یکسانی به کار گرفته می‌شوند؟ آیا تفاوت‌های میان این حوزه‌های تحقیقی بیانگر این امر است که متون در هر یک از این حوزه‌ها با مسائل متفاوتی مواجه‌اند؟ آیا یک رویکرد فرانتقادی وجود دارد که در موردِ تمامی متون به کار گرفته می‌شود؟ یا این که بسته به حوزه‌ی بررسی، رویکردهای فرانتقادیِ گوناگونی وجود دارند؟

نقش ژانرِ متن در فهمِ متن چیست؟ (نک: نقد ژانر). این واقعیت که نمایش‌های شکسپیر نمایش هستند، به چه معنا بر تفسیرِ آن‌ها تأثیر می‌گذارد؟ شکل مکالمه‌ایِ نوشته‌های افلاطون در فهمِ منظورِ وی چه نقشی دارد؟ وانگهی، اصلاً ژانر چیست؟ آیا مثلاً ژانر یک ویژگیِ متنی است (چیزی که شاید ذاتیِ شکل و ساختار متن است) یا این که طبقه‌بندیِ ژانری را مفسر بر متن تحمیل می‌کند؟ درواقع آیا ملاک‌های مربوط به ژانر آن قدر دقیق هستند که به کار آیند؟ معیاری هست که بر مبنای آن می‌توان نمایش‌های شکسپیر را نمایش خواند. اما در موردِ آثارِ دیگر طبقه‌بندیِ ژانری چندان روشن نیست. مثلاً ارزیابی‌های گوناگونی از «کتاب ایوب» صورت گرفته است: گاه آن را تراژدی خوانده‌اند، گاه مرثیه، حماسه، مراقبه و حتی گاه آن را کمدی انگاشته‌اند، و هر یک از این موارد نتایج تفسیری متفاوتی به همراه داشته است.

ژانرهای معدودی وجود دارند که مسائل خاصی را مطرح می‌کنند. مثلاً برخی از گفته‌های مسیح را «حکایت» نامیده‌اند. اما این امر چه چیزی درباره‌ی شیوه‌ی مناسبِ تفسیرِ آن‌ها به ما می‌گوید؟ آیا آن‌ها را باید به صورت تمثیلی تفسیر کرد یا به صورت اخلاقی و یا به صورت‌های دیگر ــ یا شاید هم باید آن‌ها را برانگیزاننده انگاشت؟ چه موقع می‌توان آثار معاصر مانند سرزمین هرزِ ت. س. الیوت، اسطوره‌ی سیزیفِ آلبر کامو یا در انتظار گودوِ ساموئل بکت، را همچون حکایاتی در بابِ مصائب مدرن توصیف کرد؟ و آیا این‌ها به همان مفهومِ حکایاتِ مسیح یا افلاطون، حکایت هستند؟

مسائل مربوط به بافت اصلی / مخاطب

محیطِ اصلیِ متن چه اهمیت فرانتقادی‌ای دارد؟ این محیط آیا سرنخی درباره‌ی چگونگی فهم متن به دست ما می‌دهد؟ این امر به طرح این پرسش دامن می‌زند که ارتباط میان معنای آن‌ها / آن‌جا / آن‌گاه با معنای ما / این‌جا / اکنون چیست؟

اگر بافت اصلی اهمیتی فرانتقادی دارد، چنان‌چه بافتِ متنِ اصلی ناشناخته باشد، چه

مشکلات احتمالی‌ای در تفسیرِ آن بروز می‌کند؟ به‌علاوه، قلمروِ بافت تا کجا است؟ مثلاً بافت هملت شکسپیر چیست؟ آیا این بافت همان وضع و موقعیت شکسپیر در زمان آفرینش هملت است؟ یا رخ‌دادهای سال‌های ۱۶۰۰ و ۱۶۰۱ میلادی؟ یا سنتِ نمایشیِ مبتنی بر انتقام؟ شاید هم بافتِ آن، نمایش‌نامه‌ی انگلیسی قدیمی‌تری درباره‌ی هملت (که اکنون چیزی درباره‌ی آن نمی‌دانیم) باشد که در جلد پنجم داستان‌های تراژیک (۱۵۷۶) فرانسوا دو بلفورست آمده، و یا گزارشی باشد که ساکسو گراماتیکوس در سده‌ی دوازدهم میلادی در تاریخ دانمارک درباره‌ی آملت نوشته است.

مسائل مربوط به خواننده / شنونده / مفسر

در یک معنا، مفسر «فعال‌کننده‌ی» معنای متن است. اما در این کار تأثیر او تا چه اندازه است؟ آیا او می‌تواند معنایی را که در بطن متن نهفته است کشف و بیان کند؟ از این دیدگاه، معنا چیزی است که متن در تسخیر خود دارد، و وظیفه‌ی خواننده کشف و پرده‌برداشتن از آن و یا بازیافتن آن است.

شاید باید مفسر را شخصی دانست که هر چیزی را که متن به او می‌نمایاند، به متن نسبت می‌دهد؟ از این دیدگاه، معنا چیزی است که به متن «نسبت داده می‌شود.»؟ این دیدگاه، در افراطی‌ترین شکلِ خود، به وسیع‌ترین گستره‌ی معناییِ ممکنِ متن باور دارد (در این صورت، مثلاً اُدیپِ شهریارِ سوفوکل درباره‌ی مصائب اسکیموهای کانادا خواهد بود). دیدگاه معتدل‌تری وجود دارد که برای گستره‌ی معناهایی که می‌توان به متن نسبت داد، محدودیت‌هایی قائل می‌شود (از این دید، اُدیپِ شهریارِ سوفوکل درباره‌ی غرور، یا فرادستیِ تقدیر، یا درباره‌ی بهایی است که برای جستجو باید پرداخت و نه درباره‌ی اسکیموها).

شاید هم باید از دریچه‌ای کاملاً متفاوت به معنا نگریست؟ شاید معنا را بتوان نتیجه‌ی داد و ستد و تعاملِ خلاقانه‌ی میان متن و مفسر دانست. علائق مفسر چه نقشی در این میان دارد؟ اگر مفسر به هنر، مذهب یا روان‌شناسی توجه داشته باشد، این امر در نحوه‌ی فهم او از متن چه تأثیری دارد؟ نحوه‌ی نگرشِ مفسر چه نقشی در این میان دارد؟ آیا تفسیرهای خصمانه و مخالفِ متن نامعتبرتر از تفسیرهای هم‌دلانه و هم‌سویانه با آن هستند؟ آیا می‌توان از تفاسیر «خنثا» سخن گفت؟ و اگر چنین است آیا این تفاسیر معتبرتر از سایر تفاسیر هستند؟

موضع ایدئولوژیکی مفسر چه نقشی ایفا می‌کند؟ آیا مثلاً این موضع می‌تواند مانعی بر سر راهِ آن‌چه متن می‌خواهد بگوید باشد؟ یا این که ایدئولوژی ابزاری رهایی‌بخش است و این توان را به مفسر می‌دهد که پی به معنای درونِ متن ببرد، معنایی که خواننده‌ی سطحی قادر به درک آن نیست؟

موضوع دیگری نیز که به این مسئله مربوط می‌شود جنبه‌ی گروهیِ تفسیر است. غالباً گروهی از مفسران در نتیجه‌ی بهره‌گیری از یک روش‌شناسیِ واحد (مثلاً روش‌شناسیِ فرویدی، یونگی، واسازانه) ایدئولوژیِ واحد (مثلاً ایدئولوژی مارکسیستی، فمینیستی)، فلسفه‌ی واحد (مثلاً فلسفه‌ی افلاطون، ارسطو، آکویناس، لاک، هیوم) یا موضعِ مذهبیِ واحد (مثلاً موضعی بنیادگرا، پروتستانِ لیبرال، نوگرا) به دیدگاهِ یکسانی می‌رسند. حال که گروه‌های مختلفِ مفسران تفاسیر متفاوتی از یک متنِ واحد به دست می‌دهند، آیا امکان اشتراک معناییِ بیناگروهی وجود دارد؟ یا این که هر تفسیری ماهیتاً تفسیری

گروهی است و دیگرانی که بیرون از باورها و تعهدات آن گروه قرار دارند، نمی‌توانند در آن سهیم شوند؟ (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ واسازی؛ نقد مارکسیستی؛ نقد فمینیستی؛ نقد خواننده‌محور).

اگر چنین باشد که تفسیر عمدتاً بر اساس باورهای مشترک شکل می‌گیرد، آن‌گاه این امر مؤید دیدگاهی نسبت به تفسیر است که معتقد است محدودیت زیادی بر مفسرِ متن اِعمال می‌شود. در این‌جا، پیش‌فرض‌ها و اعتقاداتِ مفسر در پی‌بردن به معنای اثر نقش عمده‌ای ایفا می‌کنند. در این صورت، نقش مؤلف و متن چیست؟

یکی دیگر از مسائلی که فرانقد با آن روبه‌روست، به خوانش‌هایی مربوط می‌شود که بر پایه‌ی دیدگاه‌های معاصر به متون قدیمی می‌نگرند. مثلاً آیا می‌توان از مکبثِ شکسپیر تفسیری فرویدی، مارکسیستی یا فمینیستی به دست داد در حالی که تاریخ نگارشِ آن آشکارا به پیش از این جریان‌ها بازمی‌گردد؟

مسائل مربوط به بافت تفسیر

مسائل فراانتقادیِ مربوط به محیطی که در آن خواننده متن را می‌فهمد، حتی از مسائل مربوط به مفسر نیز گسترده‌تر است. مثلاً می‌توان پرسید بافت تفسیر چیست؟ از جهتی این پرسش را می‌توان چنین تعبیر کرد که قصد مفسر از تفسیر اثر چیست؟ آیا می‌خواهد یک تحقیق دانشگاهی بنویسد؟ سخنرانی بکند؟ مقاله‌ای را برای یک درس تهیه بکند؟ علاقه‌ی دوستی را برای خواندن اثر برانگیزد؟ دیدگاه نویسنده را زیر سؤال ببرد؟ درباره‌ی موضوع مورد بحث روشنگری کند؟ کسی را تحریک بکند؟ از جهتی دیگر، این پرسش می‌تواند به موقعیت تفسیر اشاره داشته باشد. آیا موقعیتی خصوصی است و تفسیر صرفاً جهت لذتِ خودِ مفسر صورت می‌گیرد، یا این که موقعیتی عمومی است و مباحثه و جدل در پی دارد؟ بافت تحقیقات دانشگاهی و نیز بافتِ مترتب بر موعظه‌ها، احتجاجات کلامی، دعاوی حقوقی، مباحثات مربوط به قانون اساسی و تفسیری که برمبنای روان‌شناسیِ بالینی از رفتار بیمار صورت می‌گیرند، همگی موجد مباحثه و مجادله هستند.

مسائل مربوط به تفسیر

تفسیر چیست؟ آیا می‌توان هرچه را که درباره‌ی متن گفته می‌شود تفسیر نامید؟ «تفسیر» باید دارای چه معیارهایی باشد تا بتوان آن را تفسیر خواند؟ مثلاً آیا باید به متن اصلی «وفادار» باشد؟ آیا باید از همان سرزندگی و نفوذِ متنِ اصلی برخوردار باشد؟ آیا باید همان معنایی را داشته باشد که متن اصلی واجد آن است؟ آیا می‌توان تفسیر را به‌گونه‌ای متفاوت «به کار بست» و باز هم آن را تفسیر تلقی کرد؟

چه صفاتی را به درستی می‌توان در موردِ تفسیر به کار برد؟ آیا «صحیح» یکی از آن‌هاست؟ آیا سخن گفتن از تفسیرِ «صحیح» منطقی است؟ در موردِ صفاتِ دیگر مانند «موجه»، «مستند»، «غنی»، «اندیشمندانه»، یا «قابل قبول» چطور؟

آیا برای متون باید تنها به وجود یک تفسیرِ «صحیح» قائل بود؟ در طول تاریخ فرانقد، صحتِ تفسیرِ کتاب مقدس در تأسیس آموزگان کلیسایی اهمیت زیادی داشته است. اگر چنین باشد چگونه می‌توان تعیین کرد که یک تفسیر و فقط یک تفسیر، تفسیرِ صحیح است؟ در غیرِ این صورت، تبعاتِ معرفت‌شناختیِ فرانقد

به‌مثابه‌ی یک حوزه‌ی مطالعاتی چیست؟ آیا فرانقد از آن دست رشته‌هایی است که از آن «دانش» حاصل می‌شود؟

از سوی دیگر شاید بتوان تفاسیرِ گوناگونی را به متن نسبت داد. اگر چنین باشد، آیا می‌توان همه‌ی تفاسیرِ یک اثر را به یک اندازه مطلوب دانست؟ یا این که برخی بهتر از برخی دیگر هستند؟ در این صورت ملاک داوری چیست؟ و در غیرِ این صورت، منظور از تفسیر چیست؟

از تفاسیر متفاوتِ یک اثرِ واحد چه چیزی باید حاصل شود؟ آیا این‌ها صرفاً نتیجه‌ی سرشت فرانقد هستند؟ یا این که از مقاصد، علائق و نگرش‌های متفاوتِ تفسیری ناشی می‌شوند؟ آیا احتمالاً می‌توان به سطوح تفسیریِ متفاوتی قائل بود که درنتیجه‌ی آن، تفاسیر به تناسب میزانِ بصیرت و عمق فهم مفسر، متفاوت خواهند بود؟

درحالی‌که بسیاری از تفسیرها به‌واسطه‌ی تأکیدات متفاوت‌شان با یکدیگر تفاوت دارند، نمونه‌هایی از تفاسیرِ متضاد از یک اثر واحد نیز وجود دارد. این امر نمایانگر شکلِ پیچیده‌تری از تنوع تفسیری است. مثلاً اُدیپِ شهریارِ سوفوکل هم به‌عنوانِ ترغیب‌کننده‌ای برای بازگشت به مذاهبِ المپی تفسیر شده است و هم چونان مدافع انسانگرایی نوینی که در مقابلِ مذهبِ سنتیِ المپی می‌ایستد. آیا زمینه‌های چنین تفاسیر متضادی در دلِ اثر اصلی وجود دارد، یا این که باید آن‌ها را به تأثیر مفسر بر اثر نسبت داد؟

برخی از متون، خود، مواضع متضادی را به نمایش می‌گذارند. در این صورت، تفسیر باید از کدامیک از آن‌ها جانب‌داری کند؟ مثلاً «سفر پیدایش» دو روایت متفاوت از آفرینش به دست می‌دهد («سفر پیدایش»، باب اول آیه‌ی ۱ تا باب دوم آیه‌ی ۲۵. گذار از یک روایت به روایت دیگر در میانه‌ی آن یعنی در بابِ دوم آیه‌ی ۴ رخ می‌دهد) و برخی از جزئیات در این دو روایت با یکدیگر ناسازگارند (مثلاً در اولی نقش زن با مرد برابر است، اما در دومی زن نقشی فرعی دارد). افزون بر این، اناجیل عهد جدید که خود نسخه‌های کاملاً ویراسته‌ی یک سنتِ شفاهیِ پیش‌بوده و خلاق هستند، تصاویری کاملاً متفاوت از آموزه‌های مسیح ارائه می‌کنند. سه‌تای آن‌ها (انجیل متی، مرقس و لوقا) مسیح را فردی معرفی می‌کنند که آموزه‌هایی دربابِ ملکوت خداوندی و عمدتاً به صورت حکایت عرضه می‌دارد؛ در مقابل، انجیل یوحنا مسیح را به صورت فردی تصویر می‌کند که در قالب تصاویر پیچیده (پسر خدا، نان زندگی، نور جهان، شبانی خوب، رستاخیز، تاک حقیقی) و غالباً به صورت تک‌گویی عمدتاً از خود («من») سخن می‌گوید.

مسائل مربوط به گیرنده‌ی موردِ نظر در تفسیر

مخاطب تفسیر کیست؟ اغلب، مخاطب موردِنظر خودِ خواننده است که می‌خواهد برای لذت‌بردن یا برای غنای ذهنیِ خود، اثر را بفهمد. اما گیرنده می‌تواند گروهی از مخاطبانی باشد که برای شنیدنِ تفسیری گرد آمده‌اند: دانشجویان، جمع محققان، دادگاه، یا گروه نیایش‌کنندگان. سطحِ دانشِ مخاطب تا چه اندازه تفسیری را که ارائه می‌شود، محدود می‌کند؟ تا چه حد یک تفسیر خود را با مخاطبی معین سازگار می‌سازد؟

سطوح کلان بررسی

فرانقد در سطح کلان به بررسی موضوعاتی وسیع‌تر از مسائلِ مطرح‌شده دربابِ تفسیر متن می‌پردازد، هرچند که این مباحث به هم‌بسته و

مرتبط هستند. در این چارچوب، مسائل عامِ متعددی مورد توجه قرار گرفته‌اند که در این‌جا به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

برخی از مسائل فرانقد در سطح کلان، مسائلی روش‌شناختی هستند: آیا یک (یا چند) روش فراانتقادی وجود دارد؟ آیا راهی (یا راه‌هایی) برای دست یافتن به معنای متن هست؟ اگر هدفِ فرانقد را فهمِ متن بدانیم، آیا اصلاً فهم کنشی هست که بتوان آن را پذیرای کارِ روش‌شناختی تلقی کرد؟

آیا علوم انسانی (که ادبیات، فلسفه، حقوق، مذهب و تاریخ در آن جای می‌گیرند) که روش‌های فراانتقادی را به کار می‌گیرند، مجهز به نوعی روش‌شناسی‌اند؟ آیا این روش‌شناسی متمایز از سایر روش‌شناسی‌ها است؟ یا این که از جهاتی شبیه به روش‌شناسی علوم طبیعی یا علوم اجتماعی است؟ آیا اصلاً کلِ مفهومِ روش‌شناسیِ فراانتقادی برای فهمِ علومِ انسانی مناسب است؟ شاید مفهوم روش‌شناسی نشان‌دهنده‌ی دیدگاهی علمی باشد که خود را بر علوم انسانی تحمیل می‌کند.

اما اگر علوم انسانی یک روش‌شناسی معین را به کار نمی‌گیرند، پس درک یا فهمِ متن چیست؟ شماری از مباحث فرانقد به فهمِ «فهم» معطوف می‌شوند. فهم را چگونه می‌توان توصیف کرد؟ چه چیزی فهم را از فهمِ اندک یا هیچ‌فهمی متمایز می‌کند؟

آیا فهم عینی وجود دارد؟ یا این که فهم اگر بیان‌گرِ ایدئولوژی، جنسیت، نژاد، طبقه و جایگاهِ تاریخیِ مفسر نباشد، آیا دست‌کم بازتابنده‌ی آن‌ها هست؟ آیا همه‌ی انواع تفسیر «شخصی» هستند؟ آیا گروهی هستند؟ مسائل مربوط به ارزش، هدف و اعتبارِ علوم انسانی ارتباط تنگاتنگی با مناقشات یادشده دارد. آیا هدف علوم انسانی مانند سایر علوم، حصولِ دانش است؟ اگر چنین باشد، دانشِ علوم انسانی از چه نوعی است؟ از سوی دیگر، شاید هدف علوم انسانی صرفاً عرضه داشتن شناخت‌ها و فهم‌ها باشد. شاید هم باید علوم انسانی را فعالیت‌هایی دانست که هدفشان غنابخشی، روشنگری یا لذت شخصی است. از منظر فرانقد، علوم انسانی را چگونه باید فهمید؟

همچنین، فرانقد از یک منظر کلان‌نگر، طیف کاربستِ فرانقد را نیز مورد نظر قرار می‌دهد. آیا یک نظریه‌ی تفسیری را می‌توان، به جز متون نوشتاری، در موردِ سایر مصنوعات فرهنگی بشر نیز به کار بست؟ آیا یک نظریه‌ی عام فرانقد وجود دارد که در موردِ مجموعه‌ی وسیعی از حوزه‌ها کارآمد و مؤثر باشد؟ مثلاً آیا نظریه‌ای فراانتقادی دربابِ تفسیر را می‌توان در موردِ متون، رؤیاها، آثار هنری، موسیقی، ایما و اشاره‌ها، کنش‌ها و احساسات مردم نیز به کار بست؟ یا این که باید در موردِ هر حوزه‌ی تحقیقی یک نظریه‌ی فراانتقادی جداگانه وجود داشته باشد؟

در موردِ هیچ‌یک از مسائل مطرح‌شده در قلمروِ فرانقد، چه در سطح خرد و چه در سطح کلان، توافقی وجود ندارد و نوشته‌هایی که از دیدگاه‌های ادبی، فلسفی، حقوقی و روان‌شناختی نشأت گرفته‌اند، منعکس‌کننده‌ی مجادلات و مناقشات قابل ملاحظه‌ای هستند.

تاریخچه

فرانقد در فضای فکریِ یونان باستان، و عمدتاً در زمانی شکل گرفت که مخاطبان فرهیخته مذهبِ سنتیِ المپی (و متون مکملِ آن مانند اشعار هومر و

هزیود و آثار نمایش‌نامه‌نویسان گوناگون) را زیر سؤال بردند. پرسشی که در آن زمان مطرح شد این بود که چگونه باید متون دهشتناک اما، به هر رو، مقدسِ کهن را فهمید؟

متفکرانِ یونانی به این پرسش پاسخ‌های گوناگونی دادند. افلاطون در جمهور، بسیاری از آثار کلاسیک ادبیات یونان (مانند آثار هومر، هزیود و نیز آثارِ شاعران) را رد کرد. او معتقد بود که این آثار درباره‌ی خدایان به بیراهه رفته‌اند (و آنان را به صورت موجوداتی ضعیف و غیراخلاقی تصویر کرده‌اند) و بر کودکانِ تأثیرپذیر نیز اثر منفی دارند (یعنی آن‌ها را ترسو و بی‌مسئولیت بار می‌آورند). افلاطون بر این باور بود که چنین آثاری در جامعه‌ی آرمانی وی باید ممنوع باشند؛ درعوض، در این جامعه باید به بازنمودهای واقعیت توجه کرد. با این وجود، افلاطون در اثری قدیمی‌تر، یعنی ایون، دیدگاهی کاملاً متفاوت را مطرح می‌کند؛ او می‌گوید شعر دستامد مسخّر گشتنِ شاعر در خداوند است. از این رو، گرچه شعر دانش به بار نمی‌آورد، اما مظهر الهام خداوندی (و درنتیجه احتمالاً دارای ارزش) است.

ارسطو در بوطیقا، از دریچه‌ی ژانر، ساختار و خصوصاً تأثیرِ آثار بر خوانندگان، به اثر ادبی می‌نگرد. در این راستا، او تأثیری را که «پالایش» می‌نامد، برجسته می‌سازد.

رویکرد تمثیلی

با این همه، پاسخی که قبول عام یافت پاسخی بود که ابتدا از سوی رواقیان عرضه شد؛ آنان مفهوم معنای تمثیلی (معنایی نهان‌تر یا ژرف‌تر) را مطرح کردند. رواقیان مدعی بودند که خدایان بازنمودِ نیروهای طبیعت هستند، و نه بازنمودِ موجودات ماوراءِطبیعت؛ و تعاملِ میانِ خدایان بازنمودِ تعاملِ میانِ نیروهای زمینی است. این رویکرد امکانِ لذت‌بردن از سطح متن را فراهم ساخت و درعین‌حال، به باریک‌بینان نیز اجازه داد تا به کنکاش در ماهیت و ژرفای آن بپردازند.

رویکرد تمثیلی با پیدایش یهودیت و مسیحیت در روم، بسط و گسترش فراوانی یافت. مثلاً فیلو در چارچوب یهودیت، وسیعاً از رویکرد تمثیلی بهره گرفت تا معناهای کتاب مقدس عبری («عهد عتیق») را برای مخاطبان فرهیخته‌ی یهودی و رومی آشکار سازد. در جهان مسیحی، اُریگن رویکردِ تمثیلیِ سه‌لایه‌ای را مطرح کرد که با مردم‌شناسی وی هم‌خوان بود. در چارچوب این رویکرد، هر متن در سطحی‌ترین لایه‌ی خود معنایی جسمی (یا لفظی) دارد. آنانی که ژرف‌اندیش‌ترند می‌توانند به معنای اخلاقیِ آن دست یابند؛ و آنانی که در فهم و ایمان به کمال رسیده‌اند می‌توانند به معنای روحانی یا تمثیلیِ آن پی ببرند.

آگوستین و کاسیان رویکرد تمثیلی چهارلایه را پیشنهاد کردند که هر سطح آن منطبق بود با سطح متفاوتی از فرهیختگیِ خواننده. این چهار لایه از نظر آگوستین عبارت‌اند از: «سطح تاریخی» یا لفظی، که شامل استعاره نیز می‌شود، و مربوط به چیزی است که نوشته یا انجام شده است؛ «سطح علت‌شناختی» که مربوط به چیزی است که به خاطرِ آن، چیزی گفته یا انجام می‌شود؛ «سطح قیاسی» که مربوط به چیزی است که توافق عهد عتیق و عهد جدید را منعکس می‌کند؛ و درنهایت، «سطح تمثیلی» که درواقع، مفهومی مجازی است که به مسیح یا مجموعه‌ی کلی آموزه‌های مسیحی مربوط می‌شود. انگاره‌ی معناییِ آگوستین به‌مثابه‌ی روش‌شناسیِ فراانتقادیِ معیار درموردِ کتاب

مقدس به میزانِ وسیعی پذیرفته شد.

با این حال، مدل تمثیلیِ فراانقد مخالفانی نیز داشت. تئودور موپسوستیایی و نسطوریان که نوشته‌های فراانتقادی‌شان از بین رفته، مدلی متفاوت را به کار گرفتند، مدلی که بیشتر مؤید معنای لفظی و تاریخی بود. افزون بر این، آنان به‌خاطر طرح و بسط یک نظریه‌ی فراانتقادی درباره‌ی سنخ‌شناسی معروف هستند: واقعه‌ای در «عهد عتیق» (مانند عبور از مصر از وسط آب) خبر از رخ‌دادی در «عهد جدید» (مانند غسل تعمید) می‌دهد. برخلاف «تمثیل» که نظریه‌ای درباب معناست، «سنخ‌شناسی» نظریه‌ای درباب رخ‌داد درچارچوب تاریخ را عرضه می‌کند.

رویکرد تمثیلی رویکردی بود که با ملاحظات فراانتقادی تناسب داشت. این رویکرد تعددِ تفاسیر و کاربست‌ها را امکان‌پذیر ساخت، سطوح متفاوتِ فهم را که حاصل رویارویی خوانندگان با متن بود توضیح داد، و یکپارچگی متن را حفظ کرد؛ و این چیزی بود که شاید، در ظاهرِ امر، برای مخاطب فرهیخته و روشن‌بین مناسب به نظر نرسد.

اما این رویکرد به محیط تاریخیِ نگارشِ متن، که در آغاز سده‌های میانه امر مهمی به شمار نمی‌رفت، بی‌اعتنا بود و از دیدگاه افلاطونی جانب‌داری می‌کرد که واقعیت را به ملکوتی جاودانی و بی‌زمان تقلیل می‌داد و تاریخ را، به‌مثابه‌ی بخشی از جهان متغیر و زمان‌مند، به کناری می‌نهاد. همچنین، این رویکرد به کثرت معناها ــ بسیار بیشتر از معناهای چهارگانه‌ی آگوستین ــ و به تفاسیری انجامید که بعدها، از سوی برخی نظریه‌پردازان فراانتقادی تفاسیری موهوم و دور از ذهن انگاشته شد. مثلاً در آغاز سده‌ی شانزدهم، تیندال بر این باور بود که تفسیرِ تمثیلی معنای متن را بی‌اعتبار می‌کند و با این استدلال که کتاب مقدس تنها باید یک معنا داشته باشد و آن هم معنای تاریخی و لفظی است، به شدت به این رهیافت تاخت.

توماس آکویناس در سده‌ی سیزدهم، درعین این که بر انگاره‌ی مورد نظر آگوستین صحه گذاشت، معتقد بود که سطوح ژرف‌تر یا عالی‌ترِ معنا باید با معنای لفظی و تاریخی سازگار باشند. این امر فرانقد را هرچه بیشتر به سوی درک اهمیت تاریخ سوق داد.

رویکرد اصلاح‌گرانه

در زمان اصلاح‌گران دینی، اطلاعات بسیار بیشتری در موردِ زبان‌های باستانی (یونانی، آرامی، عبری) و فرآیند انتقال متون کهن ادبی (اغلب از یونانی یا عبری به سریانی، سپس به عربی و آن‌گاه به لاتین) در دست بود. افزون بر این، نوعِ نگاه به تاریخ تغییر کرده بود. متافیزیکِ آن روز که از مکتب افلاطون به مکتب نوافلاطونی و از مکتب نوافلاطونی به مکتب ارسطویی تغییر کرده بود، ظاهراً ارزش بیشتری برای جهانِ دگرگون‌شونده قائل بود؛ جهانی که در آن تاریخ نقشی به سزا داشت.

اصلاح‌گران پروتستان در سده‌ی شانزدهم (لوتر، کالون و ناکس)، کمابیش از رویکرد فراانتقادی‌ای حمایت می‌کردند که تنها یک تفسیر از متن را مجاز می‌انگاشت: تفسیری مبتنی بر معنای لفظی و تاریخی (مگر این که متن در ذات خود آشکارا تمثیلی یا استعاری می‌بود). این رویکرد فراانتقادی از یک دغدغه‌ی کلامی جوانه زد؛ چراکه اگر قرار بر این بود که آموزگان حقیقی برپایه‌ی یک متن مقتدر و مرجع کشف شود، متن

می‌بایست بدون ابهام با خواننده سخن بگوید.

ارنستی، متفکر پروتستان سده‌ی هجدهم، تغییراتی در انگاره‌ی اصلاح‌گرانه ایجاد کرد. او گفت که وقتی معنای لغوی و تاریخیِ متنِ اصلی آشکارا جا برای تنوع معناها باز می‌گذارد، برای کثرت معناها در متن توجیه درخوری وجود دارد.

در عمل، وقتی گروهی می‌توانست بر این باور باشد که متن مقدس تنها یک تفسیر صحیح را برمی‌تابد، کسانی که دیدگاهی مخالفِ دیدگاه آنان نسبت به معنای متن داشتند، می‌بایست گروهی دیگر را تشکیل می‌دادند. این‌چنین بود که همراه با رویکرد پروتستان به نقد، گروه‌های رقیب با دیدگاه‌های متفاوت نیز سربرآوردند و نقد خصلتی «فرقه‌ای» پیدا کرد. این تحول سرشتِ گروهیِ نقد را برجسته ساخت.

رویکرد رمانتیک

در تمام مدل‌هایی که تاکنون از آن‌ها سخن گفته‌ایم نقش مؤلف نادیده گرفته شده است. در آغازِ سده‌ی نوزدهم، فریدریش اشلایرماخر این دیدگاه را مطرح کرد که فهم هنگامی حاصل می‌شود که مفسر متن را می‌خواند تا پی به اندیشه‌ی مؤلف ببرد، یا به‌تعبیری، فهم هنگامی واقع می‌شود که مفسر دربابِ موضوع مورد بحث با مؤلف خلوت می‌کند. همان‌گونه که اشلایرماخر توضیح داده، کنشِ فهم عکسِ کنشِ گفتار است: مفسر باید اندیشه‌ای را که پایه‌ی گفتار بوده، فراچنگ آورد.

رویکردهای معاصر

فرانقدِ معاصر با اندیشه‌های دوران‌ساز ویلهلم دیلتای در اواخر سده‌ی نوزدهم آغاز می‌شود. دیلتای کوشید تا بر پایه‌ی روش‌شناسی‌ای متفاوت با علوم طبیعی، نظریه‌ای جامع درباره‌ی علوم انسانی (*Geisteswissenschaften*) بنا نهد. او روشِ علوم انسانی را «فهم» (*Verstehen*) نامید. هدف او توصیفِ تمایز و ارزش علوم انسانی در دورانی بود که به این علوم حمله می‌شد. اما منتقدین دیلتای معتقد بودند که او با تمرکز بر روش، پیشاپیش چارچوب فکریِ علوم طبیعی را به کار گرفته است.

از نظر دیلتای، فرآورده‌های علوم انسانی ــ «جهان متأثر از ذهن» یا «دستاوردهای فرهنگی» ــ فرآورده‌هایی بشری هستند که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان از آثار هنری، جنبش‌های اجتماعی، ایدئولوژی‌های سیاسی، اندیشه‌ها، رقص‌ها، قوانین، قانون‌های اساسی، أشکال سیاسی، زبان‌ها، مذاهب، اسطوره‌ها، آداب و رسوم و سنت‌ها نام برد. خلاصه این که دستاوردهای فرهنگی شامل همه‌ی انواع آفریده‌ها و احساسات بشری می‌شوند که علوم انسانی نیز از جمله‌ی آن‌هایند. دیلتای کوشید تا با تمرکز بر «فهم»، شالوده‌های علوم انسانی را پی‌ریزی کند و به این ترتیب، مبنایی فراهم آورد تا با علوم انسانی درمقامِ رشته‌های جدیِ دانشگاهی برخورد شود؛ رشته‌هایی که ارزش آن را دارند که در برنامه‌ی درسیِ دانشگاه‌های مدرن گنجانده شوند. اهمیت کارِ دیلتای در این بود که او بنیادهای علوم انسانی را به‌منزله‌ی یک موضوعِ جدیِ هرمنوتیکی که تبعات فراوانی به همراه دارد، مطرح کرد. این مسائل ذهن پژوهندگان سده‌ی بیستم را به خود مشغول کرده است.

پس از دیلتای، از دیدگاه‌های انتقادیِ گوناگونی نظیر دیدگاه‌های هرمنوتیکی، ساختارگرا، اثبات‌گرا و غیره اندیشه‌های فرانقدی گوناگونی مطرح شده است، و محققانی از

حوزه‌های پژوهشیِ گوناگون مانند مطالعات کلاسیکِ مربوط به کتاب مقدس، نظریه‌ی ادبی، انواع رویکردهای روان‌شناختی، نظریه‌های حقوقی، و فلسفه‌های تحلیلی، اثباتی، و پدیدارشناختی به بررسی آن پرداخته‌اند. (نک: ساختارگرایی؛ نقد پدیدارشناختی).

در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، اثبات‌گرایی آوازه و اهمیت چشمگیری در اروپا، بریتانیا، کانادا و ایالات متحده کسب کرد. اثبات‌گرایان معتقد بودند که علوم انسانی، به لحاظِ شناختی، بی‌معنا هستند و به معنای دقیقِ کلمه (و برخلاف علوم دیگر) واجد هیچ حقیقتی نیستند. رودلف کارناپ، آ. ج. ایِر، اُتو نویرات و دیگران پیشروِ این یورش بر ضد پژوهش در علوم انسانی بودند و محققان، ناقدان ادبی، و متفکران دینی را به دلیل این که گزاره‌های‌شان ابطال‌پذیر نیست، به مبارزه خواندند. این جریان شور و هیجان زیادی برانگیخت، اما به خاطر مشکلاتی که برای تدوین ملاک‌های معناداری داشت، سرانجام فروکش کرد.

هرمنوتیک را نظریه‌پردازانی هم‌چون هانس گئورک گادامر، امیلیو بتّی، یورگن هابرماس، پل ریکور، رودلف بولتمان و دیگران شرح و بسط داده‌اند؛ اینان کوشیده‌اند تا به شیوه‌های گوناگون، پیش‌انگاشت‌های نقد را آشکار سازند. گادامر با تکیه بر آثار فلسفیِ مارتین هایدگر، به طورِ خاص به نقشی که پیش‌انگاشت‌ها («پیش‌داوری‌ها»)، درکنارِ سنت (و اجتماع)، و تاریخ‌مندی و افقِ مفسر در نقد دارند، تأکید می‌کند. (نک: افق انتظار). هرمنوتیک با پذیرفتن تاریخ‌مندیِ مفسر، موقعیت‌مندیِ تاریخی همه‌ی انسان‌ها و نقش آن در فهمِ آثارِ حوزه‌ی علوم انسانی را می‌پذیرد. این امر در شیوه‌ی هرمنوتیکیِ بولتمان یعنی «اسطوره‌زدایی» که به طورِ گسترده‌ای مقبولیت یافته، به روشنی توضیح داده شده است. بولتمان پیشنهاد کرد که برای شناختن تاریخ‌مندی‌های متفاوتِ مفسر و متون کهن، باید از نظام اسطوره‌ایِ متنِ اصلی (الگوی فکریِ متن) بهره بگیریم تا پیام آن (کریگما) را کشف کنیم، آن‌گاه نظام اسطوره‌ایِ اولیه را به کنار نهیم تا بتوانیم پیام را در قالبِ نظامِ اسطوره‌ایِ تازه‌تری قرار دهیم. به این ترتیب، درحالی‌که تاریخ‌مندی‌های متفاوتِ مفسّر و مؤلف با یکدیگر سازگار می‌شوند، معنا (همان پیام) نیز حفظ می‌گردد (کریگما اسطوره‌زدایی و بازاسطوره‌پردازی می‌شود).

به طورِ کلی، رویکرد هرمنوتیکی به فرانقد مؤید دیدگاهی است که بر کثرتِ تفسیرها در نزد مفسران و در دوره‌های تاریخیِ زندگیِ آنان و نیز در تعامل مستحکم میان متن و مفسر تأکید می‌ورزد. در این میان، تنها استثنا اریک دانلد هرش است که اعتقاد دارد معنای متن همان معنای مورد نظر مؤلف است. هرش درمقامِ فراناقد و مفسری که اشعار رمانتیک و آثار ویلیام بلیک را مفصلاً بررسی کرده است، شاید تنها کسی باشد که در فرانقدِ ادبیِ امروز و در حوزه‌ی هرمنوتیک، به طورِ جدی از رویکرد مبتنی بر «معنای واحد» به هرمنوتیک جانب‌داری می‌کند. او را محققان بنیادگرا که رویکردی مشابه در فرانقد دینی دارند، همراهی می‌کنند.

رویکردهای فراانتقادیِ بسیاری هستند که توجه‌شان به ساختارِ اثر معطوف است. رویکردهای انتقادیِ مبتنی بر صورت و مبتنی بر متن در چارچوب مطالعات دینی، ملاحظات ساختاری و سبک‌شناختی را راه‌گشای معنای متن می‌دانند. (نک: ساختارگرایی؛ سبک‌شناسی).

چنین رویکردهایی مثلاً با جداکردنِ تأکیدها و سنت‌ها در درون متنِ تصحیح‌شده، به بررسیِ تأثیر فراانتقادیِ چهار رگه‌ی ادبی (رگه‌های J، E، P و D) در «اسفار خمسه» (تورات) می‌پردازند و از آن برای ارائه تفسیری از متن استفاده می‌کنند. به‌همین‌ترتیب، برای تفسیرِ «کتاب ایوب» نیز از ساختارِ آن (که شاملِ پیش‌درآمد، گفتگو، تک‌گویی الیهو، تک‌گویی یهوه و پی‌گفتار است) کمک می‌گیرند ــ هرچند که در این مورد موضوع اندکی پیچیده‌تر است، زیرا معلوم نیست که هر پنج واحد ساختاری یا برخی از آن‌ها اصالت داشته باشند یا نه.

تحقیق ساختارگرایانه درباره‌ی سرشت زبان، از زاویه‌ای دیگر نیز بر اهمیتِ ساختار تأکید کرد. این تحقیقات اغلب تحقیقاتی مردم‌شناختی (مانند تحقیقات کلودلوی‌استروس) و یا تحقیقاتی زبان‌شناختی (مانند تحقیقات فردینان دو سوسور) بوده‌اند، و همین‌ها بر رویکردِ ادبی به فرانقد تأثیر گذاشته‌اند. رویکردهای ساختارگرا توجهِ خود را به جهان گفتمان، جهانی که آفریده‌ی مجموعه‌ای از نشانه‌هاست، معطوف می‌کنند. این رویکردها می‌کوشند این جهان را در کلّیتِ متمایزِ آن بفهمند. (نک: نشانه). در همین راستاست که مثلاً فراناقدانِ ساختارگرا توجه خود را به بررسی «زبانِ سارتر» یا «زبانِ کتاب ایوب» معطوف می‌کنند. موضع نورتروپ فرای در رمز کل (۱۹۸۲) عملاً موضعی ساختارگرایانه است؛ به این معنا که تحلیلِ کهن‌الگوییِ وی به بررسیِ کلیّتِ الگوهای یکه‌ی «زبان کتاب مقدس» می‌پردازد.

از نظر ساختارگرایانی چون رولان بارت زبان از نشانه‌هایی ساخته شده که دو جزء دارند: دال و مدلول. (نک: دال / مدلول / دلالت).

سایر رویکردهای فراانتقادی (مانند رویکرد هرمنوتیکیِ پل ریکور) معتقد به وجود جزء سومی در زبان هستند که همانا مرجع است. بحث درباره‌ی اجزاءِ زبان مسئله‌ی فراانتقادیِ دیگری را مطرح می‌کند که به آن‌چیزی مربوط می‌شود که متن از آن سخن می‌گوید. از نظر ریکور، گفتمان حرکتِ ضروریِ اجزاءِ زبان به سوی جهان است. از نظر بارت، آن‌چه مورد توجه فرانقد است بیشتر سازمان‌بندی دال‌هاست تا سازمان‌بندی مدلول‌ها. به این ترتیب، از دید بارت، کارِ نقد ادبی همانا فهمِ نظامِ منسجمِ نشانه‌هاست.

در کنارِ رشد و گسترش هرمنوتیک و ساختارگرایی، رویکرد دیگری وجود دارد که همانا نقد نو است. این رویکرد در سال‌های آغازین دهه‌ی ۱۹۴۰ به دست رابرت پن وارن، کلینت بروکس، آلن تِیت و جان کرو رنسام پاگرفت. این رویکرد با اعتقاد به این که ادبیات را باید موجودی خودبسنده تلقی کرد، توجه خود را به متن معطوف کرد. این امر ناقدان نو را، هم از فراناقدانی که به نقش مؤلف تأکید داشتند متمایز ساخت، و هم از فراناقدانی که برای خواننده / مفسر نقش مهمی قائل بودند. این گروه دوم، فراناقدانِ تاریخ‌گرا، مارکسیست و روان‌کاو را که بر نقشِ دیدگاهِ ناقد تأکید داشتند دربر می‌گیرد. (نیز نک: نوتاریخی‌باوری؛ نقد ماتریالیستی).

واسازی رویکرد تازه‌تری است که مرجعیت برخی از آثار را (که به هر دلیل، اهمیت بیشتری نسبت به سایر آثار دارند و یا در بررسی باید بر دیگر آثار سلطه داشته باشند) زیر سؤال می‌برد. بنابراین، متن می‌تواند متنی عامه‌پسند، فلسفی، تاریخی یا اسطوره‌ای باشد. و به همین ترتیب،

کارتون‌ها، اپراها و قطعاتِ نثر نیز همگی «متن» هستند. واسازی، در سطحی دیگر، می‌کوشد تا به صدای سرکوب‌شده‌ای که، در دل صدای مسلط، برای بیان خود می‌جنگد، پی ببرد. در ایالات متحد، جوزف هیلیس میلر، پل دومان و هَرولد بلوم در پانزده سال گذشته از واسازی حمایت کرده‌اند. به‌همین قیاس، فمینیست‌هایی مانند هلن سیزو، ژولیا کریستوا، آلیس جاردین و لوس ایریگاری با واسازیِ متن و زبان، صدها سال سلطه‌ی مردسالار، مذکر و سفید را کنار زده‌اند. سیزو و جاردین برای پایان بخشیدن به گفتمانِ مردانه شروع به ساختن دوباره‌ی زبان کردند. پس از دیلتای، رویکردهای فراانتقادی مسائل خرد و کلانی را که فرانقد با آن‌ها روبه‌روست، حل نکرده‌اند. نظریه‌پردازان هنوز هم بر اساس دیدگاهی که نسبت به روابط میان مؤلف، متن (زبان، ساختار، ژانر، تاریخ‌مندی)، خواننده / مفسر (که شامل سنت و علائق نیز می‌شود)، تفسیر (معنا، کاربست) و مخاطب (کسی که تفسیر برای اوست) دارند، عمیقاً از یکدیگر متمایز می‌شوند.

← متن؛ مؤلف؛ خواننده؛ هرمنوتیک؛ ادبیات

Barrie A. Wilson

فرهنگ (Culture)

فرهنگ اصطلاحی است که در حوزه‌های زیبایی‌شناسی، انسان‌شناسی و ایدئولوژی به کار می‌رود و چه به صورت ضمنی و چه به صورت صریح، در مقابل مفهومِ طبیعت قرار می‌گیرد. مفهوم فرهنگ در معنای عام آن، الگوهایی از شناخت بشری را دربرمی‌گیرد که به باورهای مرسوم، صورت‌بندی‌های اجتماعی، و ویژگی‌های نژادی، دینی یا گروهی دلالت دارند. افزون‌بر این، فرهنگ به نوعی رابطه یا نزدیکی با علوم انسانی، هنرهای زیبا و دیگر فعالیت‌های علمی و فکری نیز دلالت می‌کند و در ارتباط با افراد خاص، اغلب مترادف آداب‌دانی نیز هست. با این حال، باید یادآور شویم که فرهنگ اصطلاحی عام و کلی نیست و معنای آن طی تاریخِ دیرینه‌اش ثابت باقی نمانده است. چنان که ریموند ویلیامز در مارکسیسم و ادبیات (۱۹۷۷) خاطر نشان کرده است: «در اواخر سده‌ی هجدهم دو اصطلاح «فرهنگ» و «تمدن» عملاً به‌جای هم به کار می‌رفتند. هر دو اصطلاح واجدِ مفهومی دوگانه بودند: هم به وضعیتی تثبیت‌شده اشاره داشتند و هم به وضعیتی در حال تحول و تکامل... فرهنگ که فرآیندِ عامِ تحول و تکاملِ «درونی» بود، طوری بسط پیدا کرد که معنای توصیفیِ ابزارها و آثارِ چنین تحولی را نیز دربربگیرد: یعنی به مقوله‌ی عامِ هنرها، مذهب، نهادها و فعالیت‌های معنادار و ارزش‌گذار تبدیل شد؛ نقش مذهب تضعیف شد و عملاً نوعی متافیزیکِ ذهنیت و فرآیندِ خلاقیت جای آن را گرفت. فرهنگ ژرف‌ترین سند، ژرف‌ترین کشش، و ژرف‌ترین منبع «روح آدمی» انگاشته می‌شد. درعین‌حال، در آن زمان، فرهنگ صورت عرفی‌شده و آزادگشته‌ی اَشکالِ متافیزیکیِ متقدم نیز بود. کارگزاران و فرآیندهای فرهنگ، مشخصاً عواملی انسانی بودند و به شکل سوژه‌ی انسانی تعمیم می‌یافتند، اما برخی اَشکالِ معیّنِ شبه‌متافیزیکی ــ تخیل، خلاقیت، الهام، امر زیبایی‌شناختی ــ درواقع، در جرگه‌ی تازه‌ای جمع شدند» ([۱۶۲۱]، ص ۱۵ـ۱۷). ویلیامز به تاریخِ مشخص، و تغییر و تحولاتِ ایدئولوژیک، و نیز معنایی که مفهومِ فرهنگ پشت سر گذاشته است، اشاره می‌کند. آن‌چه صراحتاً در این قطعه دیده می‌شود اشاره به روند عرفی شدنِ فهمِ

ما از مفهومِ فرهنگ است. افزون بر این، به گمان ویلیامز، مفهوم فرهنگ به مجموعه‌ای از فعالیت‌های اجتماعی دلالت دارد که در هر دوره‌ای، در قالب باورها، طبقه‌ی اجتماعی یا نژاد تعریف می‌شوند.

اگرچه آنتونیو گرامشی هیچ‌گاه نظریه‌ی مارکسیستیِ منسجمی درباره‌ی فرهنگ به دست نداد، اما وی در یادداشت‌هایش ابزار مناسبی را فراهم آورد تا به‌کمک آن، تحلیل فرهنگی برپایه‌ی تاریخ، فرهنگ، و جامعه استوار شود. «با این که گرامشی هرگز تعریفی نظری از مفهوم فرهنگ به دست نداد، اما می‌توان گفت که از نظر وی فرهنگ مفهومی است که کم‌وبیش و به شکلی سودمند، در میان جهانِ هنر و پژوهش از یک سو، و جهانِ سیاست و جامعه از سوی دیگر، عمل می‌کند... از نظر سوسیالیست‌های هم‌نسلِ گرامشی، فرهنگ عمدتاً به معنای ادبیات و آموزش بود و طبقه‌ی کارگر باید می‌کوشید تا فرهنگِ خاصِ خود را بسازد و خود را از بند بورژوازی آزاد کند... با این حال، در پسِ مشاهدات و یافته‌های پراکنده‌ی گرامشی که در حوزه‌های وسیعی صورت گرفته است، می‌توان دست‌کم نوعی مفهومِ تلویحیِ نظری را در موردِ فرهنگ دید؛ مفهومی که بر آرا و مشاهدات وی تأثیر گذاشته است. چیستیِ این مفهومِ نهفته را می‌توان از نحوه‌ی برخورد گرامشی با هنر و ادبیات و نیز با دیگر موضوعات استنتاج کرد. در تمامی موارد، گرامشی فی‌نفسه به خودِ موضوعِ مورد بررسی چندان توجهی نمی‌کند، بلکه بیشتر جایگاهِ آن موضوع را در میان سایر فعالیت‌های اجتماعی مورد توجه قرار می‌دهد. موضوع مورد علاقه‌ی وی در بررسی هنر و ادبیات، بسترِ فرهنگیِ آن‌ها و جایگاهی است که آن‌ها در درون «روبناهای پیچیده‌ی» یک صورت‌بندیِ اجتماعی اشغال می‌کنند... مفاهیمی از قبیلِ «جامعه‌ی مدنی»، «دولت»، «هژمونی»، و «روشنفکران» مفاهیم بنیادین و مؤثرِ مشاهداتِ گرامشی پیرامونِ مضامین فرهنگی هستند. همان‌گونه که فرهنگ در نسبت با دیگر فعالیت‌های اجتماعی استقلالِ اندک و محدودی دارد، معنای فرهنگ در طرح‌واره‌ی نظریِ گرامشی نیز وابسته به معنای سایر مفاهیم است. ([۴۸۶]، ص ۱۳-۱۴). فورگاس و نیونل‌اسمیت، که ویراستارانِ آثار گرامشی هستند، تعریف موجزی از نظریه‌ی گرامشی درباره‌ی فرهنگ ارائه نمی‌کنند، و خاطرنشان می‌کنند که خودِ گرامشی هم چنین کاری نکرده است. ما این قطعه را به این دلیل نقل کردیم که به خوبی نشان می‌دهد برداشت گرامشی درباره‌ی فرهنگ از دل آن‌چه عجالتاً تحلیلِ «ساختاریِ» جامعه تلقی می‌شود سربر می‌آورد. به این ترتیب، می‌توان نشان داد که بر خلافِ نظریه‌ی صورت‌گرایی، لایه‌های مختلف اجتماعی نه مستقل از یکدیگرند و نه یکسره متمایز. ویلیامز و ویراستارانِ آثارِ گرامشی تلویحاً به این نکته اشاره کرده‌اند و شرح زیر نیز نمونه‌ای از چنین رویکردی است: «باید متوجه باشیم که اگرچه به لحاظ نظری، فرهنگ را نمی‌توان «موضوعِ» یک توصیف یا تعریف علمی قرار داد، اما نمی‌توان آن را در مقامِ افقِ معناییِ تمامی گفتمان‌ها نادیده گرفت، گفتمان‌هایی که می‌کوشند در جهان ملل (ملل سلطه‌گر یا زیر سلطه، به‌رسمیت شناخته‌شده یا انکارشده، مللِ در پیِ وحدت یا در حال ادغام در مجموعه‌هایی بزرگ‌تر) دالِ بر هویت باشند. (نک: گفتمان). نیز گفتنی است که خودِ واژه‌ی «فرهنگ» پس از گذر از دوران پیشاتاریخی‌اش و

نیز دوران تبلور و شکل‌گیری‌اش در اواخر سده‌ی هجدهم و آغاز سده‌ی نوزدهم، دقیقاً در زمانی نقش حیاتی‌ای را که امروزه نیز واجد آن است به دست آورد که شکل دولت ـ ملت بر دیگر اَشکال حکومتی در اروپا فائق آمد و در سایر نقاط جهان نیز به تدریج عمومیت یافت. از آن پس، هرگونه تخصیصِ جمعیِ دانش، حقوق و سنت‌ها باید شکلی از «فرهنگ» تلقی می‌شد؛ حال این شکل، یا نهادی متعلق به «نظم فرهنگی» بود و یا نظمِ موجودِ فرهنگی را به مبارزه می‌طلبید. هر شکلیَ از هویت، یا باید ریشه در گذشته‌ی فرهنگی می‌داشت، و یا در فضای فرهنگِ آینده ترسیم می‌شد؛ فرهنگی که در پرتوِ ریشه‌ها بی‌وقفه به پرسش کشیده می‌شود» ([۸۰]، ص ۱۷۹ـ۱۸۰).
بالیبار نیز مانند ویلیامز، دگردیسیِ معنای اصطلاحِ «فرهنگ» را در بستر زمینه‌های تاریخیِ معینَ می‌بیند. او تحت عنوان «نظم فرهنگی»، به کارکردِ هژمونی نیز اشاره می‌کند. به رغم واقعیتی که بالیبار به آن اشاره می‌کند و می‌گوید که به لحاظ نظری، فرهنگ را نمی‌توان «موضوعِ» یک توصیف یا تعریفِ علمی قرار داد، ما شاهد زایش و بالشِ احتمالاً اجتناب‌ناپذیرِ گفتمانِ دانشگاهی در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی هستیم: «به نظر می‌رسد که تعریف دقیق فرهنگ در «مطالعات فرهنگی» انحصاراً به حوزه‌ی معنا مربوط می‌شود. شاهدِ این مدعا آن است که در جدال بر سرِ تعریفِ اصطلاحِ فرهنگ، همه در موردِ موقعیتِ ممتازِ نظریه‌یَ دلالت ـ تجزیه و تحلیل معناهایی که در نظام‌های نشانه‌ای ساخته می‌شود ـ اجماع دارند» ([۹۰]، ص ۹۲). (نک: دال / مدلول / دلالت).

میشل بَرت با احتیاط می‌گوید که چنین گفتمانی خود نشان از استیلای تحلیل ساختاری ـ معناییِ فرهنگ دارد؛ و این رویکردی است که نمونه‌ی آن را در اثرِ متأخرِ بودریار نیز می‌بینیم: «کالاها آشکارا تولید می‌شوند، حال آن‌که در موردِ زنان چنین نیست؛ زنان به شکلی متفاوت و به‌واسطه‌ی کلمات تولید می‌شوند. با این حال، در سطح توزیع، کالاها و چیزها، هم‌چون کلمات و زنان، نظامی جهانی، دل‌بخواهی، و منسجم از نشانه‌ها را می‌سازند: نظامی «فرهنگی» که نظمِ اجتماعیِ ارزش‌ها و طبقه‌بندی‌ها را جایگزینِ جهانِ تصادفیِ نیازها و لذت‌ها یا همان نظم طبیعی و زیستی می‌کند. این موضوع بدان معنا نیست که ادعا کنیم هیچ نیاز یا فایده‌ی طبیعی‌ای وجود ندارد. نکته این‌جاست که پی ببریم مصرف، که مفهومی خاصِ جامعه‌ی مدرن است، به این صورت پدید نیامده است. این موضوع در موردِ تمامی جوامع صدق می‌کند. آن‌چه به لحاظِ جامعه‌شناختی برای ما اهمیت دارد و آن‌چه مشخصه‌ی جامعه‌ی ما تحت لوای مصرف است، پذیرش عامِ این سطحِ بنیادین در نظامی از نشانه‌ها است، نظامی که به نظر می‌رسد وجهِ خاصی از گذار از طبیعت به فرهنگ، و احتمالاً وجه مشخصه‌ی دوران ماست.» ([۱۲۱]، ص ۴۷ـ۴۸). (نک: نشانه). بَرت که این تأکید بر کارکردهای دِلالتی را مشکل‌ساز می‌داند، مشخصه‌های دیگری را در تبیین فرهنگ وارد می‌کند: «مفهوم فرهنگ در برداشتِ سنتیِ انسان‌شناسانه از شیوه‌ی زندگی نیز وجود دارد: در ساخت و بافتِ رفتارِ ممیزه‌ی مردم در برخورد با چیزها. البته در دنیای معاصر که مهاجرت و آوارگیِ مردم موجب شده است که هویت‌های فرهنگیِ «آمیخته»، و پیچیده‌تری شکل بگیرند، توصیفِ عمومیِ فرهنگ به‌مثابه‌ی «شیوه‌ی زندگی» نیز بسیار پیچیده‌تر شده است. این نکته ما

را به‌جانب مسائل مربوط به «تفاوتِ فرهنگی» رهنمون می‌کند و ما را با این پرسش رویارو می‌کند که آیا می‌توان و آیا لازم است که تجربه‌ها را «ترجمه» کرد؟ و اگر پاسخ مثبت است، چگونه؟... اصطلاح فرهنگ تمایزی فروناکاستنی میان هنرها و فرهنگ عامه را همراه خود می‌آورد ــ اگر با آن موافق باشیم، آن را «فرهنگ عامه» می‌نامیم و در غیر این صورت، آن را «رسانه‌های گروهی» می‌خوانیم. ... رشته‌ی «مطالعات فرهنگی» تلاش متهورانه‌ای را صورت داده است تا تمایز دوگانی میان فرهنگ والا و فرهنگ پست را از میان ببرد و با ارائه‌ی نظریه‌ها و روش‌هایی به ما نشان دهد که در دو سوی این تمایزِ ارزش‌مدار، چه چیزِ مشترکی نهفته است. «مطالعات فرهنگی» خودِ این پایگان و ارزش‌های منتسب به فرآورده‌های «فرهنگ والا» را زیر سؤال می‌برد» ([۹۰]، ص ۱ـ۲).

توجه بَرت به نمودهای مادی، مسائل قومی و تفاوت‌ها، و به پایگانِ اجتماعیِ فرهنگ، موجب می‌شود که پیچیدگیِ مفهومِ فرهنگ با موشکافی در فعالیت‌های گوناگونِ اجتماعی مورد بررسی قرار بگیرد. افزون بر این، رویکردهای انتقادی دیگری نیز هستند که امر فرهنگ را نمودِ فعالیت‌های مادی می‌انگارند. مثلاً پی‌یر بوردیو در نقدهای جامعه‌شناختیِ خود، برای توصیفِ ارزش نهانیِ موجود در آموزش و پرورش جوامع غربی، از اصطلاح «سرمایه‌ی فرهنگی» استفاده می‌کند، و مهم‌تر این که با استفاده از این اصطلاح، می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه دانش کارکردی شبیه به کارکرد سرمایه پیدا می‌کند؛ و این امر هنگامی رخ می‌دهد که اکتسابِ اَشکال پذیرفته‌ی اجتماعی و مجموعه‌های منتشرِ دانش، بر طبقِ مضامینِ ارزش‌های فرهنگی صورت بگیرد.

«کالاهای فرهنگی نیز اقتصادِ خود را دارند؛ اقتصادی که واجد منطقِ خاصِ خود است. جامعه‌شناسی می‌کوشد شرایطِ پیدایش مصرف‌کنندگانِ کالاهای فرهنگی و شکل‌گیریِ ذائقه‌ی آن‌ها نسبت به این کالاها را ترسیم کند... اما فعالیت‌های فرهنگی را تمام و کمال نمی‌توان فهمید، مگر این که مفهومِ متعارف، محدود و تجویزیِ فرهنگ را به مفهوم انسان‌شناختیِ آن بازگردانیم و ذائقه‌ی پرورده و پیچیده نسبت به ظریف‌ترین ابژه‌ها را به ذائقه‌ی ابتدایی‌مان در موردِ طعم‌های غذا پیوند دهیم. در حالی که ایدئولوژیِ فرهمند ذائقه را در فرهنگِ مشروع، موهبتِ طبیعت می‌داند، مشاهدات علمی نشان می‌دهد که نیازهای فرهنگی محصولِ آموزش و پرورش‌اند: بررسی‌ها نشان می‌دهند که تمامی فعالیت‌ها و اولویت‌های فرهنگی به شدت با سطح آموزش ارتباط دارند. شیوه‌ی اکتساب فرهنگ به شیوه‌ی استفاده از آن متکی است... یک اثر هنری تنها برای کسی جالب توجه و معنادار است که از توانشِ فرهنگیِ لازم برخوردار باشد، یعنی به رمزگانی که آن اثر در چارچوب آن رمزگذاری شده است، اشراف داشته باشد. تحقق آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی طرح‌واره‌های آشکار و تلویحیِ درک و شناخت، که فرهنگِ تصویری و موسیقایی را می‌سازند، شرطِ پنهانِ بازشناسی سبک‌هایی است که وجه مشخصه‌ی یک دوران، مکتب، یا نویسنده هستند و کلاً شرط پنهانِ آشنایی با منطقِ درونیِ آثاری است که مقتضای لذتِ زیبایی‌شناختی هستند... بنابراین، مواجهه با اثر هنری «عشق در نگاه اول» نیست... احساس لذت در دوستدارِ هنر کنشی همدلانه است که که خود متضمنِ کنشِ شناخت است و این یکی همان عملِ رمزگردانی است، و تلویحاً از فراگیریِ

شـناختیِ رمـزگانِ فـرهنگی حکـایت مـی‌کند» ([۱۹۸]، ص ۱_۳).

بوردیو می‌کوشد انواع تعاریف و برداشت‌های موجود از فرهنگ را به یکدیگر پیوند دهد، و تـعاریفِ جـامعه‌شناختی و انسـان‌شناختی را بـه تـعاریفی کـه در نسبتِ بـا ایـدئولوژی تـعریف شـده‌انـد و نـیز بـه بـرداشت‌هـایی کـه مـبتنی بـر رمزگذاریِ فرهنگیِ موضوع هستند، پیوند بـزند. به‌این‌ترتیب، شاید بتوان در این‌جا، نوعی گذار از مـناسباتِ بـیرونی بـه مـناسباتِ درونـی، و از گفتمان‌های اقـتصادی و کـالایی بـه گـفتمان‌های سوژه‌گی و دلالت را مشاهده کرد.

← ماتریالیسم فرهنگی؛ نقد مارکسیستی

Gulian Wolfreys

قدرت (Power)

برای شاخه‌ی عمده‌ای از نقد معاصر و نـظریه‌ی انتقادی ـ یعنی تجزیه و تحلیلِ سیاسیِ کنش‌های متنی ـ مفهوم قدرت اهمیت بسیار دارد. این توجه بـه ارتـباطِ میانِ مـتون و مـناسبات قـدرت در جامعه‌ای که مـتون در بستر آن تـولید مـی‌شوند، سر منشاءِ مطالعاتی درباب قدرت به‌مثابه‌ی امری بازنموده و نیز به‌مثابه‌ی نیروی برون‌متنی‌ای شده است که سرشت بـازنمایی را سـاخت مـی‌دهد و محدود می‌کند. بسیاری از این مطالعات مستقیماً وام‌دارِ آثار میشل فوکو هستند، و او نیز از نیچه و به‌خصوص از تبارشناسی اخلاقِ وی تأثیر پذیرفته است.

فوکو به‌واسطه‌ی تحقیقاتی که درباب ساختِ اجتماعیِ سوژه‌گـیِ انسـان صـورت داد، تـصویر دیگـری از مـفهوم مـتداول و مـعمولِ قـدرت ـ قدرت به‌مثابه‌ی توانایی ایجادِ تغییر در جـهان، به‌مثابه‌ی چیزی یا ایستاری که می‌توان به سـوژه‌ی انسانی نسبت داد ـ به دست مـی‌دهد. امـا فـوکو قدرت را ویژگیِ آن دسته از مناسبات میان افـراد می‌داند که درچارچوب آن، نظام‌های کنترلیِ یک جامعه‌ی مفروض، آگاهانه وارد عـمل مـی‌شوند. به‌طورِ مشخص‌تر، اِعمال «قدرت» (از نظر فوکو قدرت تنها زمانی وجـود دارد کـه اِعـمال شـود) کنشِ سازمان‌دادن به حوزه‌ی کنشِ ممکنِ دیگران به‌واسطه‌ی به‌کارگیریِ یک یا چـند رمـزگان یـا «نظم» نهادیِ حاکـم است؛ و ایـن رمـزگان‌ها یـا نظم‌ها می‌توانـند آمـوزشی، مـذهبی، پـزشکی یـا سیاسی باشند. افزون‌بر ایـن، فـوکو خـاطرنشان می‌کند که «قدرت» تـنها فـرآورده‌ی فرعیِ ایـن نظم‌ها نیست، بلکه در جای خود، نیروی مولدی است که تصوراتِ مشخصِ ممکن را از آن‌چه فرد می‌تواند درباره‌ی خود بداند، شکل می‌دهد. و این یکی، به‌نوبه‌ی خود، در خدمت حفظ اپیستمه‌ی هر جامعه است. (نک: اپیستمه). در ایـن مـعنا، رابـطه‌ی مـعرفت‌شناختی مـیان «سـوژه‌گـی» و «انـقیاد»، بـه‌هـیچ‌روی، رابـطه‌ای دل‌بـخواهـی نـیست. از نـظر فـوکو، و در تـقابل بـا تـعاریف متداول‌تر، قدرت به یک سـوژه‌ی انسانیِ مـنفرد وابسته نیست، محدود به نهادهای دولتی نـیست، یک‌سویه نیست، ضرورتاً بازدارنده نـیست، و از مـناسبات اجتماعی‌ای کـه درچـارچـوب آن‌هـا پدیدار می‌شود و به‌واسطه‌ی آن‌ها، به اهداف خود می‌رسد، جداشدنی نیست.

فـوکو در تـلاش خـود بـرای بـیان عـملکرد قـدرت بـه‌مثابه‌ی مـجموعه‌ای از مـناسباتی کـه به‌طورِ تاریخی و اجتماعی شکل‌گرفته‌اند، آگاهانه از دادن شأنِ یک نظریه‌ی قدرت بـه مـجموعه‌ی آراءِ خود سـرباز مـی‌زند. درمـقابل، او هـمواره خوانندگان خود را تـرغیب مـی‌کند کـه هـرگـونه بررسیِ بعدی از مناسبات سلطه را برپایه‌ی تجزیه

و تحلیلِ مشروحِ تاریخی استوار سازند. این تأکیدِ یکپارچه بر قدرت و بر نمودِ خاصِ تاریخیِ آن، به شدت بر کنش انتقادی‌ای که به نو تاریخی ـ باوری مشهور شده است تأثیر گذاشته است. مثلاً استیون گرین‌بلَت، استاد و نظریه‌پرداز برجسته‌ی نوتاریخی‌باوری، پیوندهای مهمی میان بازنماییِ سوژه‌گیِ انسان در ادبیات نوزاییِ انگلستان و ساختار مناسبات قدرت در جامعه‌ی سلطنتیِ انگلستانِ دوره‌ی الیزابت و جاکوب یافته است. ناقدان مارکسیست و فمینیست نیز مفهوم فوکوییِ قدرت را در کوشش خود برای پرده برداشتن از ساز و کارهایی که به‌واسطه‌ی آن‌ها سلطه‌ی طبقاتی و جنسی برقرار و حفظ می‌شود، به کار برده‌اند.

← گفتمان؛ هژمونی؛ زبان‌شناسی انتقادی

Marta Straznicky

قضیب‌محوری (Phallocentrism)

این اصطلاح از اثر روان‌کاوانه‌ی ارنست جونز اخذ شده است (بازگفت از [۵۴۳]، ص ۱۶ـ۱۸)، و در عام‌ترین مفهوم خود، بر نظامی از مناسبات قدرت اشاره دارد که قضیب را به‌مثابه‌ی نمادِ استعلاییِ قدرت ترویج می‌کند و تداوم می‌بخشد. در کار جونز، قضیب تناظر مستقیم با نره‌گی داشت و به این ترتیب، قضیب‌محوری به قدرتِ انحصاریِ مردان دلالت می‌کرد. نظریه‌ی روان‌کاوی لاکان تناظر ضروری یا طبیعی میان قضیب و نره‌گی (یا چوچوله) را نفی می‌کند. از منظر کاملاً نمادینی که لاکان می‌نگرد، هم مردان و هم زنان قضیب را در چهره‌ی مستور آن به‌مثابه‌ی «واپس‌رانیِ آغازینِ» عقده‌ی اختگی تجربه می‌کنند ([۵۴۳]، ص ۱۲۷ـ۱۵۶)؛ اما به نظر می‌رسد که ناقدان فمینیست نظریه‌ی لاکان را درباره‌ی قضیب به‌مثابه‌ی کانونِ توجهِ میل ــ و نه ابژه‌ی آن ــ (و بنابر این، معنای ممکنی از قضیب‌محوری به‌مثابه‌ی زمانِ ظهورِ سوژه در قلمروِ نمادین) کنار می‌گذارند. (نک: نقد فمینیستی). درنتیجه، قضیب‌محوری تقریباً هم‌معنا و مترادف مردسالاری به شمار آمده است، و دلالت بر نوع معینی از قدرتِ مرد ـ محور دارد: نظامی جنسیت‌بنیاد از مناسبات قدرت. (نیز نک: قدرت؛ میل / فقدان؛ سوژه / ابژه؛ خیالی / نمادین / واقعی).

برخی نظریه‌پردازان روان‌کاوِ زن مانند لوس ایریگاری بر این باورند که نظریه‌ی لاکان درباره‌ی قضیب، درنهایت، مردمحور است و درنتیجه، نگاهی ظالمانه در حقِ زنان دارد. در آثار اینان نظام مناسبات قدرت که قضیب‌محوری تعیین می‌کند، مثلاً شامل چیزی‌هایی است که ژاک دریدا آن‌ها را کلان‌روایت‌های گفتمانِ غربی می‌نامد: آثار کلاسیک فلسفه، علم، تاریخ و دین. به نظر می‌رسد که قضیب به‌مثابه‌ی اصلِ ساخت‌دهنده‌ی این کلان‌روایت‌ها، بر وحدت، اقتدار، سنت و نظم اشاره دارد؛ درنتیجه، می‌توان گفت که قضیب‌محوری بر مشارکت و حمایت از فرض‌ها، علائق و ارزش‌های وابسته به آن‌ها دلالت می‌کند. نقد فمینیستیِ اساساً تجربه‌بنیادِ انگلیسی و آمریکایی نیز نظریه‌ی لاکان را هم‌ارز مردسالاری می‌داند، و به فراوانیِ مواردی اشاره می‌کند که اشخاصی که هم نره‌گی و هم قضیب را دارند (تنها مردان)، اغلب همان‌هایی هستند که قدرت را در اختیار دارند.

← مردسالاری؛ روان‌کاوی، نظریه‌ی

Heather Jones

کارناوال (Carnival)

پیشینه‌ی کاربردهای جسته و گریخته‌ی این اصطلاح، به ادبیاتِ اروپا در سده‌های میانه بازمی‌گردد؛ اما نخستین کسی که آن را به صورت نظام‌مند به کار برد، پژوهش‌گرِ روسی، میخاییل باختین، بود. باختین برای پی‌ریزی نظریه‌اش در موردِ خنده، از فرهنگ عامیانه‌ی اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس استفاده کرد. او در کتاب رابله و جهان او (۱۹۶۵)، خوانش جدیدی از رمان‌های فرانسوا رابله به دست داد و آن‌ها را واجد گوهر «کارناوال» دانست، و کارناوال را «جهان بی‌قید و بند جلوه‌ها و آشکالِ فکاهی که در مقابل لحنِ جدی و رسمیِ فرهنگ کلیسایی و فئودالیِ سده‌های میانه قد علم می‌کند» تعریف کرد ([۷۲]، ص ۴). زندگی مردم در عرضِ فرهنگ رسمی قرار دارد، و هم ایدئولوژی حاکم را ویران می‌کند و هم مفرّی در برابر اِعمالِ سرکوب و فعالیت‌های فرهنگیِ نخبگان در مسیرِ حرکتِ تاریخ انسان به دست می‌دهد. کارناوال که تأکید آن بر تَن و واقعیت‌های تنانه‌ای همچون خوردن، آشامیدن، دفع کردن، رابطه‌ی جنسی، تولد، و مرگ است، آیین‌های خاصِ خود را دارد؛ آیین‌هایی که هم جایگاهِ کنش‌گرانه‌شان محل بحث است، و هم کارکرد محاکاتیِ آن‌ها. (نک: محاکات).

معنایی که باختین از کارناوال در نظر دارد آشکارا بیانگرِ تجارب و درک او از استالینیسم است. رابله و جهان او که در سال ۱۹۳۰ به‌عنوانِ رساله‌ی دکترای او در انستیتو گورکی نوشته شده بود، تا سه دهه بعد در روسیه منتشر نشد. مفهوم کارناوال در این رساله، در بستر تاریخیِ خود، برای «تقبیح آن‌چه انقلاب به آن مبدل شده بود، و درخواستی برای فهم انقلاب به‌گونه‌ای دیگر» به کار رفته است ([۷۳۰]، ص ۸). از نظر لیندا هاچن، «باختین در بحث در موردِ خاصِ کارناوالِ سده‌های میانه، یک اصل پایه‌ی گفتمانِ نقیضه‌ای را در نظر نگرفته است: ناسازه‌ی تخطیِ مُجازِ آن از هنجارها» (نک: ناسازه؛ نقیضه). مانند نقیضه، پیش‌نیازِ وجودیِ کارناوال، نوعی نهادی‌شدگیِ زیبایی‌شناختی است که مستلزم پذیرش قراردادها و آشکالِ مشخص و تثبیت‌شده است ([۷۶۲]، ص ۷۴ـ۷۵). اومبرتو اکو مانند ژولیا کریستوا و فردریک جیمسون، خوانشی روان‌کاوانه از کمدیِ کارناوال به دست می‌دهد و آن را امری مشکوک می‌داند: کارناوال به این معنا است که «از قتل پدر لذت ببریم، مشروط بر این که دیگران که به اندازه‌ی ما آدم نیستند [یعنی ماسک حیوانات را بر چهره زده‌اند]، جنایت را مرتکب شده باشند» ([۴۱۶]، ص ۲). بنابراین، «باختین حق داشت که کارناوال سده‌های میانه را تجلیِ نوعی گرایشِ ژرف به رهایی و ویران‌سازی بداند. اما ایدئولوژیِ باختینی که کارناوال را تحققِ «واقعیِ» رهایی می‌انگارد چه بسا که نادرست باشد» (ص ۳). برخی در موردِ رد پاهای نیچه یا اندیشه‌های مسیحی در افکار باختین سؤالاتی مطرح می‌کنند. دیدگاه فمینیستی نظر باختین در موردِ کارناوال را به نقد می‌کشد و معتقد است که نظر وی، خصوصاً برخورد او با تن و صدای زنان، ناخودآگاه، نظری مردسالار و ذات‌باورانه است. (نک: نقد فمینیستی؛ مردسالاری؛ ذات‌باوری).

در برداشت باختین از کارناوال، خنده جایگاه مهمی دارد. حرکات و زبان آیینیِ دسته‌ی بازیگرانِ نمایش، آشکارا، از گروتسک، مبالغه، و تخطی بهره می‌گیرند تا در مراسمی مانند «جشنِ مجانین»، «جشن هم‌خوابگی»، «سلطنت اسقف

پسر»، و «سه‌شنبه‌سوران»، قواعد و باورهای پذیرفته‌شده را نقیضه‌پردازی کنند. واژگونگی ادبی به‌دقت ساخته و پرداخته‌شده و سخنانِ ارتجالی، «آگاهیِ اجتماعیِ مردم» را به نمایش می‌گذارند ([۷۲]، ص ۹۲). تن که به‌واسطه‌ی رئالیسمِ گروتسک‌گونه مورد تأکید قرار گرفته، نشان‌گرِ نوعی گرایش عام به محوِ تمایزاتِ اجتماعی است، و به این ترتیب، تلاش می‌شود تا این تمایزات نه تنها در سطح طبقات، بلکه میان بازیگر و تماشاگر نیز از بین برود(ص ۲۷). کارناوال در مقامِ تئاتر خیابانی، هر فرد را به طورِ هم‌زمان درگیرِ اجرا، تماشا، تأمل و جشن می‌کند. به لحاظِ زبانی، کارناوال به مقاومت در برابرِ نظم، بستار و امر مقدس برمی‌خیزد؛ (نک: بستار / گشودار). و زبانِ آن را می‌توان در میان ناسزاها، کلمات رکیک، و چندزبان‌گونگیِ بازار جست. نقیضه‌های مستهجنِ کلمات، متون، آیین‌های مقدس نشانه‌ی به تعلیق درآمدنِ گه‌گاهیِ سایر ممنوعیت‌ها و ریاکاری‌هاست. در فهمِ زبانیِ باختین از کارناوال در آثار رابله، تناقض‌گویی امری پذیرفته است؛ آن‌جا که خنده نشانه‌اش گشاده‌رویی و زیاده‌روی است: نشانه‌اش لحظه‌ی شناسایی، و شناساییِ لحظه‌های مهم در درکی است که افراد و جماعات از زمان و از بی‌ثباتی دارند. از نظر باختین و همین‌طور از نظر رابله، خنده و تجلیِ آن در کارناوال به لحاظِ فلسفی اهمیتی کمتر از تراژدی ندارد و رابطه‌ای تنگاتنگ با آن دارد. به نظر اومبرتو اکو، باختین در گمانه‌زنی در بابِ متن گم‌شده‌ی منسوب به ارسطو درباره‌ی کمدی و تعیین بستر و بافت آن موفق بوده است.

شکسپیرپژوهان اروپایی و آمریکایی توجه‌شان معطوف به بررسی تضاد طبقاتی‌ای بوده است که، خود، به آمیزشِ فرهنگیِ امر کارناوالی با فرهنگ والای تئاترِ رنسانس، مربوط می‌شد. روبرت وایمان یکی از نخستین کسانی بود که اعتقاد داشت «سنتِ توده‌ای و مردم‌پسند، عناصر ناهمگونی چون عناصر کلاسیک، آراسته، و انسان‌گرایانه را جذب خود کرد تا، این‌گونه، به بخشی از یک آمیزه‌ی بسیار گسترده‌ترِ فرهنگی و زیبایی‌شناختی بدل شود: همان «ملغمه‌ای» که جان لی‌لی به آن اشاره داشت و می‌گفت «جهان به یک آش شله‌قلمکار تبدیل شده است» ([۱۵۸۱]، ص XVIII). مایکل بریستول رویکرد نظری‌تری اختیار می‌کند و معتقد است که «مسئله‌ی اقتدار را نمی‌توان با توجهِ صِرف به رابطه‌ی میانِ آن‌چه وانمود می‌کند انحصارِ واقعیِ قدرتِ چشمگیرِ سیاسی را در دست دارد و چند مرکزِ منفردِ آگاهیِ آوانگارد، توضیح داد؛ این رابطه، به نحو شکننده‌ای، میان اَشکالِ بدیلِ پذیرش یا نفیِ انتقادیِ احکامِ نخبگانِ حاکم، موازنه ایجاد می‌کند» ([۲۰۸]، ص ۶). در خوانشِ او از این خطِ مشی، «کارناوال عبارت است از انکارِ عامِ فهمِ هرگونه توزیعِ ثابت و غاییِ اقتدار»؛ مثلاً توزیعِ ثروتِ اجتماعی بر اساس معنای ثابتی از نظم اجتماعی (ص ۲۱۲). (نک: اقتدار).

پس خنده‌ی کارناوال هم عمومی است و هم توده‌ای، هم ساختاری است و هم مرزشکن، هم با جشن پیوند دارد و هم با بازار. این خنده می‌تواند، به صورت کلی یا جزئی، و به اَشکالِ گوناگون در هنر، ادبیات، و فولکلور حضور داشته باشد. تصاویر ادبیِ کارناوال را در حکایت هم می‌توان دید؛ برای نمونه می‌توان از موارد زیر یاد کرد: در رابطه‌ی سانچو پانزا با دن کیشوت؛ در رجزهای بن جانسون دورِ میز؛ در دیوانه‌ی شکسپیر؛ و در یکی از فصل‌های اولیسِ جیمز جویس با عنوان «دن کیشوت در شبِ شهر». بازنمودهای

بـــصریِ کـــارناوال را مـــی‌توان در نـقاشی‌های هی‌یه‌رونیموس بوش، پیتر بروگل، و مارک شاگال دید، اما نمونه‌های اسطوره‌ای و فولکلورِ کارناوال را می‌توان در مراسم شادخواری، دگرجامه‌پوشی، و عروسیِ دروغین مشاهده کرد. اَعـمالِ خـود-انگیخته و نهادینه‌ای که از شورش‌های دانشجویی تا آیین‌های حملِ بار در ملانزی را دربر می‌گیرند، همگی پیوندهای نیرومندی با کارناوال دارند.
← ویران‌سازی؛ گروتسک؛ مرکز / نامرکز؛ حاشیه

Michèle Lacombe

کثرت‌گرایی **(Pluralism)**

کثرت‌گرایی دیدگاهی است که بر اساسِ آن بیش از یک خوانشِ معتبر از هر متن می‌تواند وجـود داشته باشد؛ به بیان دقیق‌تر، این اصطلاح، به ویژه در نوشته‌های نوارسطوییان یـا اعـضای مکـتب شیکاگو، به چیزی اشاره دارد که وِین بوت آن را «کـثرت‌گرایـیِ روش‌شـناختی» نـامیده است؛ کثرت‌گراییِ روش‌شناختی دیدگاهی است که بنا بر آن، مسائل و آراءِ انتقادی به گفتمان یا چارچوب روش‌شناختی‌ای که آن‌ها را می‌آفرینند و در نهایت به اهدافی که این چارچوب به خاطر آن‌ها به کـار گـرفته شـده است، بستگی دارنـد. بـنابـرایـن، کـثرت‌گرایی صـورتی است از عـمل‌گرایـی یـا ابزارگرایی، و مبتنی است بر این نظر که روش‌ها و آموزه‌های انتقادی بیش از آن که مواضعی باشند که باید به دفاع از آن‌ها برخاست، صرفاً ابـزارهـای سودمندی برای دست‌یابی به انواع متفاوتِ دانش درباره‌ی متون هستند؛ انواعی که ما مـمکن است «یک وقتی یـا بـه دلیـلی، از آن‌هـا استفاده کـنیم» (رونالد کرِین؛ نک: منبع [۳۱۱]). از ایـن دیـدگاه می‌توان گفت برخی از روش‌هـای انتقادی بـرای برخی از مقاصد سودمنداند و برخی دیگـر بـرای مقاصدی دیگر؛ و نمی‌توان آن‌هـا را بـه یکـدیگر تقلیل داد. گاه از کثرت‌گرایی این معنا افاده می‌شود که تـمامیِ رهـیافت‌های انـتقادی بـه یک انـدازه معتبرند، اما این دیدگاه تـفاوت بسیار بـا دیـدگاه کـرین یـا وِیـن بوت دارد. بـه بیان دقیق‌تر، داوری‌های انتقادی به اصول و روش‌های تحقیق بستگی دارند، اما این اصول و روش‌ها باید با این کار تناسب داشته باشند.

دیدگاه‌هایی که در مـقابل کـثرت‌گرایـی قـرار مـی‌گیرند عـبارت‌انـد از جـزمیّت یـا یکـه‌باوری (دیدگاهی که بر مبنای آن فقط یک روشِ انتقادی می‌تواند درست باشد)، شک‌باوری (که به درستیِ هیچ روشی اعتقاد ندارد) و التقاطی‌گری (که مبتنی است بر این اندیشه که حـقیقت فـقط از تـرکیب بهترین عناصرِ چـندین نـظام بـه دست مـی‌آید). کثرت‌گرایی مفهومِ حقیقتِ واحد را که هر یک از این دیدگاه‌ها به آن باور دارند، مردود می‌شمارد و هر نظریه‌ای را که التقاطی‌گری بـه دسـت مـی‌دهد صرفاً سلاحی دیگر در زرادخانه‌ی نـقد قـلمداد می‌کند.
← مکتب شیکاگو

Hollis Rinehart

کلام‌محوری **(Logocentrism)**

کلام‌محوری اصطلاحی است که ژاک دریدا سکه زد. این اصـطلاح نـخستین بـار بـا انـتشار کـتاب در باره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷) بـر سـر زبـان‌ها افتاد و از آن هنگام تاکنون در مباحثات دریـدا و پیروانِ واسازِ او نقشی محوری ایـفا کـرده است. (نک: واسازی؛ نوشتارشناسی). کـلام‌محوری بـه مـوقعیتی اشـاره دارد کـه مـرجـع یـا مـرکزی بیرونی کلمات، نوشته‌ها، انـدیشه‌ها، و نـظام‌های فکـری را تـثبیت مـی‌کند و بـه آن‌هـا استمرار

می‌بخشد، و آن‌ها نیز حامل معنا، اعتبار و صدقِ همین مرجع یا مرکز هستند. (نک: مرکز / نامرکز). این اعتبارگیری «از بیرون» ممکن است بسیار ساده باشد؛ به این معنا که این مرجع یا مرکزِ بیرونی ممکن است همان ابژه‌های «بیرونیِ» جهانِ «واقعی» باشد ــ جهانی که ورای زبان قرار دارد، همان چیزهایی که ظاهراً کلمات بر آن‌ها دلالت می‌کنند. بر مبنای یک فرضِ معمولِ کلام‌محورانه و هنجاری، کارِ زبان دلالت و ارجاع است و زبانی هم که جامه‌ی متن به تن کرده باشد نیز همین کارکرد را دارد؛ در این چارچوب، همچنین باید گفت که نشانه‌ها مصداق و مدلول دارند، و کلمات معانیِ قابل فهم و تحقق‌پذیر را پیشِ روی خواننده یا شنونده «حاضر» می‌کنند؛ به بیان دیگر، کلمات حاوی و حامل نوعی «حضور» یا «حضورهایی» بیرون و ورای خود هستند. (نک: نشانه؛ دال / مدلول / دلالت؛ متافیزیک حضور). از این دیدگاه، ارجاع سرشتی استعلایی دارد. از نظر دریدا همین فرضِ کلام‌محورانه درباره‌ی چگونگی عملکرد اندیشه و کلام، بنیاد و شالوده‌ی کلِ متافیزیک غربی بوده، و از افلاطون تا به امروز، بر اندیشه و زبان‌شناسیِ غربی حاکم بوده است. بنابر این، واسازی روشی تحلیلی است که می‌خواهد به ما کمک کند تا این فضای فکریِ مجرد را که عامل پیوندِ همه‌ی گونه‌های اندیشه و نوشتار غربی بوده است، بفهمیم، آن را تاریخ‌مند سازیم، و به این ترتیب، بتوانیم پایه‌های آن را متزلزل کنیم.

«حضور» به صورت‌های گوناگون در اندیشه‌ی غربی تجلی یافته است: «حضورِ هر چیز در برابر دیدگان در مقام «امرِ مثالی» (*eidos*)، حضور به‌مثابه‌ی گوهر / ذات / وجود (*ousia*)، حضورِ زمان‌مند در حکم مشخصه‌ی (*stigme*) اکنون یا این لحظه (*nun*)، حضور نفسِ خودآگاهی، سوژه‌گی و منِ اندیشنده (*cogito*)، حضورِ هم‌هنگامِ خود و دیگری، بیناسوژه‌گی به‌مثابه‌ی پدیده‌ی نیّت‌مندِ من و غیره» ([۳۴۰]، ص ۱۲). شناخته‌ترین شعارِ این مخالفتِ اصولی با «حضور» جمله‌ی مشهور دریدا در کتاب درباره‌ی نوشتارشناسی است: «بیرون از متن چیزی وجود ندارد».

یکی از رایج‌ترین مکان‌های تجلیِ «حضور»، در برداشت‌های مرسوم و قراردادی از گفتار به‌مثابه‌ی کلماتی است که گویندگانِ واقعی ادا می‌کنند و همین گویندگان شالوده‌ی محکم و منبعِ مقتدرِ معنا و گفتار هستند؛ گفتاری که خود ذاتِ نوشتار است و این نوشتار بر اقتدار و مرجعیت «مؤلفان» استوار است. دریدا به این جریان با نام «مغالطه‌ی آوامحوری» اشاره می‌کند ــ اصطلاحی که دریدا آن را هم‌ارز کلام‌محوری به کار می‌برد.

دریدا نوشتار (*écriture*) را در تقابل با کلام‌محوری یا آوامحوری قرار می‌دهد. نوشتار موقعیتی متنی است که، به‌بهترین نحو، ادعای سوسور را بازمی‌تاباند؛ سوسور در دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶)، این نظر را مطرح می‌کند که در نظام‌های زبانی «تنها تفاوت وجود دارد و هیچ عنصر مثبتی در کار نیست». ساختارگرایی برایِ نمایاندنِ سرشتِ مبتنی بر تفاوتِ نظام‌های زبانی (و نه سرشتِ ارجاعیِ آن‌ها) از اصطلاحات زبان‌شناسی وام می‌گیرد. دریدا با جعلِ واژه‌ی آمیخته‌ی «تفاوط» (*différance*) به ستایش از چیزی برمی‌خیزد که خود آن را ذاتِ «نوشتار» می‌نامد، چیزی که هم در تقابل با کلام‌محوری یا آوامحوری قرار دارد و هم بدیل آن است. اصطلاح «تفاوط»، درعین حال، هم حاملِ اصلِ نسبی‌باورانه و

رابطه‌ایِ معنای مستمر است و هم بر گریزپایی یا تعویقِ دائمیِ معنا دلالت می‌کند. (نک: تفاوت / تفاوط).

«نوشتار» پادکلام‌محور است، خصوصاً از این جهت که موجودیت و معنای آن، آشکارا، از مؤلفِ خالق، منشأ اثر و صاحب قلم جداست. (نک: مؤلف). ریشه‌ی کلام‌محوری غربی یا «متافیزیک حضور» به تخطئه‌ی نوشتار در رساله‌ی فایدروسِ افلاطون برمی‌گردد. در این رساله، افلاطون دقیقاً به این دلیل که در نوشتار لوگوس یا کلام از مکانِ تکوینِ خود ــ از «پدر» ــ جدا می‌افتد، نوشتار را شکلِ برآشوبنده و نامشروعِ ارتباط می‌داند.

واسازی دقیقاً همین جدایی را می‌ستاید. وقتی دریدا مفهومِ بنیادینِ «لوگوس» افلاطونی یا کلام را تحلیل می‌کند و آن را پسرِ «پدرِ» خالق می‌نامد، قصد دارد تا کلام‌محوری را سویه‌ی محوریِ اندیشه‌ی مسیحی یا انجیلی درباره‌ی کلامِ الاهی معرفی کند («در آغاز کلمه بود»). برخی ناقدان گاه برای تأکید بر ساختارِ مسیحیِ کلام‌محوری، اصطلاح «خداکلام‌محوری» را به کار می‌برند؛ دریدا برای این مفهوم (و به تأسی از هایدگر) از اصطلاح «هستی‌شناسی الاهی» استفاده می‌کند. واسازی با اصرار در انضمامِ اصطلاحاتِ مهمِ حوزه‌ی هرمنوتیک و الاهیاتِ مسیحی و متونِ انجیلی ــ لوگوس، پدر، پسر، تکوین، «نوشتار» (متون مقدس)، «اوسیا» (مقایسه کنید با «پاروسیا» که اصطلاحِ محوریِ عهدِ عتیق در موردِ بازگشتِ دوباره‌ی مسیح است)، مباحثی پیرامونِ «حضور واقعی» مسیح در آیینِ عشاءِ ربانی ــ آگاهانه، هم به طورِ عام، سنت‌های مرسوم متافیزیک غربی را واسازی می‌کند و هم به طورِ خاص، سنت‌های یهودی-مسیحی را.

دریدا خود به خوبی از دشواری‌های پیشِ روی تحلیل پادکلام‌محورانه آگاه است، اما دیگر واسازان به این دشواری‌ها چندان اعتنایی نمی‌کنند. درواقع، می‌توان مشاهده کرد که این دیدگاه خود را نقض و واسازی می‌کند و همین موضوعِ حکایت از سربلندی و حقانیتِ واسازی می‌کند. دریدا از ابتدا تصریح کرده است که اگرچه می‌خواهد تا از سیطره‌ی نفوذِ کلام‌محوری درگذرد و کلام را نامرکز سازد، اما او همراه با متافیزیک غربی، کاملاً در کلام‌محوریِ سنت فرو رفته است. واسازان گاه اذعان می‌کنند که واسازی گونه‌ای از ناسازه‌ی قدیمیِ «دورغ‌گوی کرتی» است. به سخن دیگر، واسازان، با اتکا به واژگان مثبت برای تفاوت /تعویق (و خصوصاً اصطلاحِ محوریِ «تفاوط»)، بر انحرافِ کلام‌محوری و عدمِ تعینِ معنا پای می‌فشارند. آن‌ها این کار را از طریق بررسی متونی که تحلیل‌های مرجع و معتبری از سنت غربی به شمار می‌آیند، از طریق خوانش متونی (متون فلسفی، شاعرانه، داستانی) که خود خوانشی غایی و حقیقی تلقی می‌شدند، انجام می‌دهند. و تمامیِ این کارهای تحلیلی با اتکا به اقتدار و مرجعیتِ مطلقِ متونی مانند فرهنگ‌ها و واژه‌نامه‌ها صورت می‌گیرند، متونی که به زبان نظام می‌بخشند و، به لحاظ تاریخی، نقشی تثبیت‌کننده دارند (خصوصاً استفاده‌ی مکرر دریدا از فرهنگ لیتره نمونه‌ای بر این مدعا است). برمبنای این تحلیل، می‌توان گفت که کنش پادکلام‌محورانه به شدت کلام‌محور است. وانگهی، این واسازان اکراه دارند بپذیرند که تفسیر و الاهیات یهودی-مسیحی از همان سرچشمه‌های شناخته‌شده‌ی خود تحت تأثیر نوعی نیروی کششِ خودواساز و پادکلام‌محور

قرار داشته است. بنابراین، کلام‌محوری که چنین مورد حمله قرار گرفته، به‌هیچ وجه آن‌گونه که ادعا می‌شود، یک پدیده‌ی ذهنیِ یکپارچه نیست، و دست‌کم در موردِ خداکلام‌محوری می‌توان گفت که ظاهراً فقط یک مترسکِ جنجالی است.

← واسازی؛ نوشتارشناسی؛ متافیزیک حضور

Valentine Cunninghum

کنش ارتباطی (Communicative Action)

کنش ارتباطی مفهوم محوری‌ای است که، بر اساسِ آن، یورگن هابرماس روایتِ خود از نظریه‌ی انتقادیِ معاصر را در چارچوب سنت مکتب فرانکفورت می‌سازد؛ سنتی که ماکس هورکهایمر، تئودور آدورنو، والتر بنیامین، لئو لوونتال، و هربرت مارکوزه را نیز دربرمی‌گیرد.

کنش ارتباطی مبتنی بر این مفهوم است که ساختنِ معنا میان بازیگرانِ عرصه‌ی اجتماع یا سخن‌گویان، هم در سطح خُرد و هم در سطح کلان، کاری است مبتنی بر کاربرد. در کنش ارتباطیِ خُرد، سخن‌گو در فرآیند ساختنِ یک گفته، فرض را بر این می‌گیرد که با واکنشی منطقی از جانب شنونده روبه‌رو خواهد شد. این مبادله پیش از هر چیز مستلزم قابل فهم بودنِ گفته، و نیز مستلزم دارا بودنِ توانشِ ارتباطیِ مناسب و انتقالِ مطمئنِ انباره‌ی پیشینیِ دانش درباره‌ی توانش ارتباطی است. در سطح کلان، نظام‌های اجتماعی یا جوامع معناهای عینی نیز تولید می‌کنند. از رهگذرِ کنش‌های ارتباطیِ فراگیر است که جوامعِ ارتباطی یا زیست‌جهان‌های متضاد می‌توانند در یک نظامِ اجتماعیِ واحد هم‌زیستی داشته باشند. (نیز نک: ارتباط، نظریه‌ی).

← نظریه‌ی انتقادی؛ مکتب فرانکفورت

Greg Nielsen

کنش دلالت‌گر (Signifying Practice)

ژولیا کریستوا اصطلاحِ کنش دلالت‌گر را برای اشاره به زبان به‌مثابه‌ی گفتمانِ اجتماعاً قابل انتقال به کار می‌برد. از نظر کریستوا چنین زبانی زاییده‌ی فرآیندی است که شامل دو شکل نشانه‌ای (رانه‌های روانی و زیست‌مایه‌ای) و نمادین (نام‌گذاری، نشانه، نحو؛ قلمرو مواضع و داوری) است. کریستوا معتقد است که این دو شکل می‌توانند به‌طرق متفاوتی با هم ترکیب شوند تا انواع متفاوتِ گفتمان اجتماعی یا کنش دلالت‌گر را به وجود آورند. او همچنین بر این باور است که هر نوع خاصِ کنش دلالت‌گر با نوع خاصی از هویتِ سوژه انطباق دارد. از دید او، تنها گونه‌های معینی از کنش دلالت‌گر می‌توانند در امکان‌های انقلابیِ امرِ نشانه‌ای کندوکاو کنند تا با متزلزل کردن هویت واحدِ سوژه، بستارِ ساختارهای سیاسی را در هم بشکنند. (نک: نشانه‌شناسی؛ نشانه‌پردازی؛ بستار / گشودار).

کریستوا در کتاب انقلاب در زبان شاعرانه (۱۹۷۴) نوعی سنخ‌شناسی از کنش دلالت‌گر به دست می‌دهد که خودِ او آن را به سنخ‌شناسی گفتمان که ژاک لاکان در سمینارهای سال‌های ۱۹۶۹ و ۱۹۷۰ عرضه کرده بود، تشبیه می‌کند. طبقه‌بندی کریستوا چهار نوع کنش دلالت‌گر را شامل می‌شد: «روایت»، «فرازبان»، «تأمل» و «کنش متنی». از نظر او، سه گونه‌ی نخست نمایانده‌ی فرودستی امرِ نشانه‌ای در مقابل جایگاه مقتدرانه‌ی راوی، فیلسوف یا نظریه‌پرداز است. اما آن‌چه او کنش متنی می‌خواند شأن نشانه‌ایِ زبان را محصور نمی‌کند، بلکه بی‌کرانگی فرآیندهای آن را برای تغییر جامعه و خود کشف می‌کند. (نک: خود / دیگری). کریستوا آثار ادبی

استفان مالارمه و جیمز جویس را با این کنشِ انقلابیِ متن مرتبط می‌داند.
→ گفتمان

Dawne McCance

کنش کلامی **(Speech Act)**

نظریه‌ی کنش کلامی در سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۵۹ و در سلسله درس‌گفتارها و سخنرانی‌های جان آستین فیلسوف برجسته‌ی آکسفورد، که به تأمل درباب زبان روزمره می‌پرداخت، شکل گرفت. این نظریه به بررسیِ این نکته‌ی محوری می‌پردازد که چگونه در بافتی معین، گفته‌ها به‌خودی خود کاری را انجام می‌دهند. کامل‌ترین بیانِ دیدگاهِ آستین در کتاب با کلمات چگونه می‌توان کاری انجام داد آمده است که نخستین بار در سال ۱۹۶۲، پس از مرگ وی، منتشر شد. او در این کتاب می‌گوید که لذت بسط و کاربست نظریه‌اش را به دیگران وامی‌گذارد. سایر فیلسوفان با پذیرفتنِ این چالش، به بازبینیِ کارِ آستین پرداختند و آن را شرح و بسط دادند. پیشروِ این افراد و فعال‌ترینِ آنان متفکر آمریکایی، جان سرل، بود. آراءِ پل گرایس درباره‌ی معناهای ضمنی نیز تأثیر به‌سزایی در تعیینِ سمت و سوی حرکت، و بسط و گسترشِ نظریه‌ی کنش کلامی داشت.

مدلی که نظریه‌ی کنش کلامی از زبان ارائه می‌کند، نگرشی درباب کاربرد و معنای زبان در بافت ارائه می‌کند و رفتارِ زبانی را در دل شرایط اجتماعی و نهادی‌ای که از آن‌ها سربرآورده است، قرار می‌دهد. این مدل که در سال‌های آغازینِ دهه‌ی ۱۹۷۰، به نظر می‌رسید پاسخ‌گوی مسائلی است که رشته‌های گوناگون با آن‌ها مواجه هستند، بلافاصله در زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسیِ اجتماعی، روان‌شناسی شناختی، ارتباط کلامی و نقد ادبی مورد استفاده قرار گرفت. آثار اشخاصی چون ریچارد اُهمان، مری‌لوئیز پرَت، استنلی فیش، و که‌یر ایلم نمونه‌ی کاربرد‌های متنوعِ آن در نظریه و نقد ادبی است.

خاستگاه‌های فلسفی: آستین

از نظر جان آستین، زبان معمولی که در بافت زندگی روزمره به کار می‌رود، نه مانعی برای کار فلسفی است و نه موجبی برای انحراف از آن. او حتی بررسی و روشنگری درباب امکاناتِ این زبان را وجهه‌ی همت خود ساخت. فرضِ پایه‌ی نظریه‌ی آستین، که بنابر آن، کلمات خود می‌توانند کنش باشند، چیزی است که برای عقل سلیم به‌راحتی قابل درک است. از این رو، وقتی می‌گوییم آستین نظریه‌ی کنش کلامی را ابداع کرد، باید متوجهِ بستری باشیم که این نظریه در آن، چونان چیزی نو یا شگفت‌انگیز جلوه کرد. هر رشته‌ی فکری بر بستری از پیش‌انگاشت‌ها بنا شده است، و آستین در رشته‌ای به فعالیت مشغول بود که معمولاً با مدلی گزاره‌ای از زبان کار می‌کرد. نظریه‌ی کنش کلامی تاحدی به این دلیل شگفت‌انگیز به نظر می‌رسد که مدل گزاره‌ایِ زبان را از هم می‌گسلد. آستین برای آن طبقه و آن مفهومی از «گفته» که در فلسفه توجهِ خاصی به آن می‌شد، اصطلاح «اظهاری» را ابداع کرد. این اصطلاح به گفته‌ای اشاره دارد که موقعیتی را توصیف می‌کند یا چیزی درباره‌ی واقعیت می‌گوید که می‌تواند صادق یا کاذب باشد. او معتقد بود برخی از گفته‌های روزمره را نمی‌توان به این شیوه فهمید. مثل: «من تو را مری چِین می‌نامم»، یا «با این حلقه، تو را به نامزدی خود در می‌آورم»، یا «من قول می‌دهم بدهی‌ام را پرداخت کنم». سخن‌گویان با

بیانِ این عبارت‌ها چیزی درباره‌ی واقعیت نمی‌گویند، بلکه کنش‌هایی قراردادی را انجام می‌دهند. آستین این طبقه از گفته‌ها را که در آغاز بسیار محدود به نظر می‌رسیدند، گفته‌های «کرداری» نامید. او معتقد بود که مناسب‌ترین معیار برای ارزیابیِ گفته‌های کرداری، صدق یا کذبِ آن‌ها نیست، بلکه «توفیق» یا «عدم توفیق» در انجامِ آن‌ها (و در جای دیگر «اقتضا» و «عدم اقتضای» آن‌ها) است. آستین چهار شرط را برای انجام موفقیت‌آمیز یک گفتار کرداری برمی‌شمرد. اول این که رویّه‌ی پذیرفته‌شده‌ای برای انجامِ کنشِ کلامیِ مورد نظر وجود داشته باشد؛ دوم این که این رویّه به درستی انجام شده باشد؛ سوم این که این رویّه به طورِ کامل انجام شده باشد؛ و چهارم این که هر چیزی که انجامِ آن تعهد شده، باید با خلوصِ دل انجام گرفته باشد.

آستین این مفاهیم را از طریق فرآیندِ دقیقی از تعریف و آزمون بسط داد. وی با وقوف بر نقایص تمایز اولیه‌ای که میان گفته‌های کرداری (گفته‌هایی که کاری انجام می‌دهند) و گفته‌های اظهاری (گفته‌هایی که چیزی می‌گویند) قائل شده بود، به این مسئله توجه کرد که آیا گفته‌های کرداری، به نحوی از انحا، مشمولِ شرایط صدق، و گفته‌های اظهاری، به همین ترتیب، مشمولِ شرایط توفیق و اقتضا نمی‌شوند. یافته‌های او به خصوص درباب گفته‌های اظهاری جالب توجه‌اند. علاوه‌بر این، او نشان می‌دهد که با توجه به این که گزاره‌ای مانند «گربه روی فرش نشسته است» تلویحاً بر این نکته دلالت می‌کند که گوینده باور دارد گربه روی فرش نشسته است، گفته‌های اظهاری می‌توانند مشمول شرایط خلوص باشند. به همین قیاس، شرایطِ اقتضای یک کنش کلامی که برمبنای آن باید روالِ پذیرفته‌شده‌ای برای کنش کرداری وجود داشته باشد، بی‌شباهت به پیش‌انگاریِ منطقی نیست؛ این پیش‌انگاری لازمه‌ی ارجاعِ گزاره‌ای است و برمبنای آن، موردِ ارجاع باید وجود داشته باشد. گفته‌های اظهاری از این حیث که پاسخ‌گوی الزاماتِ مترتب بر گفته‌های کرداری هستند، شبیهِ گفته‌هایی کرداری به نظر می‌رسند. «اظهار» مانند «هشدار»، «قول» و سایر گفته‌های کرداری، کنشی کرداری به نظر می‌رسد. علاوه‌بر این، آستین قطعی و سر راست بودنِ تمایز میان صدق و کذب را زیر سؤال می‌برد و می‌پرسد که آیا صدق یا کذبِ یک گزاره به کنشی که از طریق گفته صورت گرفته، و به شرایط یا بافتی که آن گفته در آن تولید شده، وابسته نیست (مثالی که او می‌زند این است که شاید برای یک ژنرال ارتش، نقشه‌ی کشورِ فرانسه شش ضلعی باشد اما برای متخصص جغرافیا چنین نیست). درنهایت، آستین با واژگون کردنِ استدلال خود، نتیجه می‌گیرد که گفته‌های اظهاری و گفته‌های کرداری دو طبقه‌ی جداگانه‌ی گفته نیستند. او تمایز بیانی /کارگفتی را جایگزین تمایز اظهاری / کرداری می‌کند، و می‌گوید که همه‌ی گفته‌ها کنش‌هایی کلامی هستند: هم معنا دارند و هم توان، هم کنش بیانی انجام می‌دهند و هم کنش کارگفتی؛ اما در برخی مواقع زورِ یکی بر دیگری می‌چربد. او کنش‌های کلامی را به سه دسته تقسیم می‌کند: (۱) «کنش بیانی»، یا کنش به زبان آوردنِ یک جمله‌ی معنادار، یا همان کنش گفتنِ یک چیز؛ (۲) «کنش کارگفتی»، یا کنشی که به‌واسطه‌ی به زبان آوردنِ کلمات انجام می‌گیرد، و این همان توان یا بارِ گفته است؛ (۳) «کنش القایی»، یا کنشِ آگاهانه یا ناآگاهانه‌ای که به زبان آوردنِ کلمات موجبِ آن می‌شود (که اغلب همان تأثیری است که گفته بر شنونده می‌گذارد).

آستین کنش‌های کارگفتی را در کانون بررسی‌های خود قرار می‌دهد، و کار خود را با معرفیِ پنج طبقه‌ی کلی برای کارهایی که به‌واسطه‌ی زبان انجام می‌شوند، به پایان می‌برد: کارهای «حکمی» برای دادن حُکم؛ «اعمالی» برای اِعمالِ قدرت؛ «تعهدی» برای آن‌چه به‌عهده گرفته‌ایم یا قول‌شان را داده‌ایم؛ «رفتاری» برای رفتارهای اجتماعی‌مان؛ و «توضیحی» برای تشریح بارِ کلام در زبانِ گفتاری و نوشتاری.

بسط نظریه: سرل و گرایس

جان سرل در کتاب کنش کلامی (۱۹۶۹) و در مجموعه‌ای از مقاله‌هایش که بعداً با عنوان بیان و معنا (۱۹۷۹) منتشر شد، مدل کنش کلامی را دقیق‌تر کرد. درحالی‌که آستین شرایط مناسب برای گفته‌های کرداریِ تشریفاتی مانند ازدواج را ذکر کرده بود، سرل دست به تدوینِ قواعدِ قرینه‌ای برای آن دسته از کنش‌های گفتاری زد که با مجموعه‌ی ترتیبات و موقعیت‌های مبتنی بر تشریفاتِ زندگیِ روزمره نظیر قول دادن، پرسیدن، اظهار کردن، و دستور دادن پیوند کمتری دارند. به نظر او، معین کردنِ جایگاهِ این قواعد مهم است: این قواعد قواعدی تنظیم‌گر نیستند بلکه ساختمانی‌اند. این بدان معنا است که این قواعد برای هدایتِ اشکالِ از پیش موجودِ رفتار دست به تجویز نمی‌زنند، بلکه رفتاری را که خارج از قواعد ساختمانیِ خود موجودیتی ندارد، تعریف می‌کنند. او برای «قول دادن» چهار قاعده قائل می‌شود: «قاعده‌ی محتوای گزاره‌ایِ» خاص (کنش آتیِ سخن‌گو باید بیان شود)، «قواعد زمینه‌ساز» (سخن‌گو باید اعتقاد داشته باشد که شخصی که او به وی قول داده، خواهانِ انجام آن کار است، و نباید سرِخود آن کار را انجام دهد)، «قاعده‌ی صداقت» (سخن‌گو باید نیّتِ انجام آن کار را داشته باشد) و یک «قاعده‌ی اساسی» (به زبان آوردن کلمات معادل است با به‌عهده گرفتنِ مسئولیت انجام یک کار). سرل از چارچوب تحلیلیِ عامی که برای قول دادن از آن استفاده می‌کرد، برای توصیفِ تقاضاها، پرسش‌ها و سایر کنش‌های گفتاری نیز استفاده می‌کند.

سرل کارآییِ طبقه‌بندیِ آستین از کنش‌های کارگفتی را زیر سؤال می‌برد و طبقه‌بندیِ بدیلِ دیگری را پیشنهاد می‌کند و آن‌ها را به انواع کنش‌های «بازنمودی»، «رهنمودی»، «تعهدی»، «بیان‌گری» و «اخباری» تقسیم می‌کند. همچنین، او در این نظر که تمایزِ بیانی /کارگفتی مسئله‌ساز است با پیتر استراوسن هم‌عقیده است. به‌جای آن، سرل ترجیح می‌دهد از یک گزاره و یک تمهید نقش‌نما سخن بگوید.

سرل هنگامی که به بررسیِ کنش کلامیِ غیرِ مستقیم می‌پردازد، باب بحث در مورد بیان غیرِ مستقیم در زبان روزمره را می‌گشاید. به سادگی می‌توان مشاهده کرد که چگونه شنونده کارگفتِ اصلیِ «لطفاً نمک را بده!» را معادلِ تقریبیِ بیانِ آشکارِ «از تو می‌خواهم که نمک را به من بدهی» تعبیر می‌کند. جالب‌تر این که چگونه عبارت‌هایی مانند «سیب‌زمینی نمکش کمه» یا «نمک را به من می‌دهی؟» چنان تعبیر می‌شوند که (اگر بافتِ درست را مفروض بگیریم) همان بارِ معنایی را دارند. سرل می‌کوشد تا قواعدِ ساختنِ کنش‌های گفتاری را چنان تنظیم کند که بتوانند کنش‌های کلامیِ غیرِمستقیم را نیز توضیح دهند، و می‌گوید که مثلاً شخص می‌تواند با گفتنِ این که شرط صداقت حاصل است («از تو می‌خواهم که نمک را به من بدهی») یا با این پرسش که آیا قاعده‌ی زمینه‌سازی حاصل است یا نه («می‌توانی نمک را

به من بدهی»)، یک کنش امریِ غیرِمستقیم انجام دهد. باری، بررسیِ کنش‌های کلامیِ غیرِمستقیم ما را نسبت به پیچیدگی‌های تولید و دریافتِ زبانِ روزمره، که به آن توجهی نمی‌شود، آگاه می‌کند.

پل گرایس در مقاله‌ی بسیار تأثیرگذارِ «منطق و گفتگو» (۱۹۷۵) نیز به بررسی موضوعِ بیانِ غیرِمستقیم در زبان روزمره می‌پردازد. او در اندیشه‌ی آن است که به روشنگری درباب معناهای تلویحی یا غیرِمستقیمی بپردازد که در گفتار ظاهر می‌شوند و او آن‌ها را «تلویحات مکالمه‌ای» می‌نامد، و از این رهگذر، نشان می‌دهد که مکالمه منطقِ دقیقِ خاصِ خود را دارد. درحالی‌که آستین و سرل شرایط مناسبِ حاکم بر تولید و بازشناسیِ کنش‌های کلامیِ خاص را تشریح می‌کنند، گرایس از «اصولِ مشارکتِ زبانیِ» حاکم بر تولید و تفسیر تلویحاتِ مکالمه‌ای سخن می‌گوید. او معتقد است که به رغم این که گفتگوگران از اصول مشارکت زبانی آگاه نیستند، اما رفتار زبانیِ خود را برمبنای همین اصولِ درونی‌شده کنترل می‌کنند: «مشارکت زبانیِ خود را به قدر کفایت، و در همان صحنه‌ای که رخ می‌دهد، و با توجه به هدف یا سمت و سوی پذیرفته‌ی مبادله‌ی کلامیِ مربوطه، انجام دهید» ([۶۳۰]، ص ۴۵). همچنین، او چهارِ اصلِ فرعیِ مترتب بر این اصلِ کلی را نیز طرح می‌کند: (۱) «اصلِ کمیت» (به قدر بایسته اطلاعات بدهید)؛ (۲) «اصلِ کیفیت» (راست بگویید)؛ (۳) «اصلِ موضوعیت» (نامربوط حرف نزنید)؛ (۴) «اصلِ شیوه‌ی بیان» (واضح حرف بزنید). این اصول به صورتِ امری بیان شده‌اند، اما منظور گرایس از طرحِ این اصول تجویزِ قواعدی برای هدایت مؤدبانه‌ی گفتگو نبوده است. بلکه آن‌چه مورد توجه اوست، استنباطاتی است که شنونده در صورتِ عملی نشدنِ این اصول می‌کند. برای مثال اگر از یک استاد درس زبان انگلیسی بپرسند که آیا درسِ یک دانشجوی خاص در نگارش به زبان انگلیسی خوب است یا نه، و او پاسخ بدهد که دانشجوی مزبور مهربان است، پرسش‌گر با توجه به عدم رعایتِ اصلِ موضوعیت، استنباط می‌کند که پاسخ منفی است. به نظر گرایس، شنونده در چنین موقعیتی می‌کوشد تا عدم رعایت یک اصلِ خاص را با این فرض که کلِ اصل مشارکت زبانی رعایت شده است، انطباق دهد. او این کار را با پر کردنِ حلقه‌ی منطقیِ گم‌شده انجام می‌دهد، و این درست شبیه به کارِ یک خواننده‌ی شعرِ طرفدارِ نقدِ نو است که با این فرض که شعر، یک کل منسجم را به نمایش می‌گذارد، خلاء یا انقطاع موجود در آن را پر می‌کند. گرایس چهار راهِ ممکن را برای عدم رعایت اصولِ مکالمه‌ای برمی‌شمرد: (۱) تخطیِ بی سر و صدا از یک اصل؛ (۲) کنار گذاشتنِ یک اصل یا کلِ اصل مشارکتِ زبانی؛ (۳) در مقابلِ هم قرار دادنِ دو اصل؛ (۴) نقض عامدانه‌ی یک اصل.

تأثیر بر نقد ادبی و فعالیت انتقادی

کاربست‌های نظریه‌ی کنش کلامی در نقد ادبی و فعالیت انتقادی بسیار متنوع‌اند. درواقع، کسانی که این نظریه را منبعِ کارآمدی برای بازتعریف ادبیات می‌دانند، نظراتی را مطرح می‌کنند که در جهاتِ متضاد به پیش می‌روند. ریچارد اُهمان در مقاله‌ی «کنش‌های کلامی و تعریف ادبیات» (۱۹۷۱) و در سایر مقالاتش، از نظریه‌ی کنش کلامی استفاده می‌کند تا تمایزِ آشنای میان متن ادبی و سخن روزمره، میان داستان و واقعیت، و میان زبان ادبی و زبان معمول را دقیق‌تر کند. درمقابل، مری‌لوئیز پرَت در کتاب به‌سوی طرح

نظریه‌ی کنش کلامی در گفتمان ادبی (۱۹۷۷)، از این نظریه بهره می‌گیرد تا تمایز صورت‌گرایانه میان زبان ادبی و زبان معمول را به چالش بکشد؛ و استنلی فیش در مقاله‌ی «با آستین و سرل چگونه می‌توان کاری انجام داد» (۱۹۷۶)، در راستایی دیگر به این چالش دامن می‌زند تا تقابل میان داستان و واقعیت را از میان بردارد. (نیز نک: متن).

تعاریف ادبیات و داستان

نظریه‌های کنش کلامی در باب ادبیات یا داستان از اشاره‌های گذرای خودِ آستین درباره‌ی بازیگری، شعر، دروغ، و غیره که او از آن‌ها به‌عنوانِ مواردی استثنایی یاد می‌کند، الگوبرداری می‌کنند: «یک گفته‌ی کرداری... چنان‌چه توسط یک بازیگر روی صحنه‌ی نمایش به زبان آید، یا در یک شعر بیاید... «به‌نحوی»، بی‌اعتبار و بی‌معنی است... در چنین شرایطی، زبان به شکلِ جدی به کار نمی‌رود، بلکه رابطه‌ای طفیلی‌وار با کاربردِ متعارفِ آن دارد ــ این شیوه‌های کاربرد زبان در ذیل اصلِ «بیماری‌های» زبان قرار می‌گیرند» ([۵۷]، ص ۲۲). ریچارد اُهمان با این استدلال که به‌کمک نظریه‌ی کنش کلامی، می‌توان مرز روشنی میان ادبیات و گفتمان‌های دیگر ترسیم کرد، طرحِ آستین را بسط می‌دهد تا به تعریفی از ادبیاتَ دست یابد. او به وقوع کلمات و جمله‌هایی در آثار ادبی اشاره می‌کند که در بافت‌های غیرِ ادبی تولید شده‌اند، و کنش‌های کارگفتی‌ای مانند اظهار کردن، دستور دادن یا قول دادن را می‌سازند. حتی هنگامی که مثلاً جان دان می‌نویسد «تو را به خدا جلوی زبانت را بگیر»، دستور نمی‌دهد؛ کلام او، کنشِ کارگفتیِ متعارفی به شمار نمی‌آید؛ این کلام فاقد بارِ کارگفتی است، و دلیل آن این است که از موقعیت‌ها و وضعیت‌هایی که این کنش‌ها می‌توانسته‌اند در آن‌ها تولید شوند، منتزع شده‌اند. به نظر اُهمان، اثر ادبی گفتمانی است بدون بارِ کارگفتیِ متعارف، یا گفتمانی است که «بارِ کارگفتیِ آن محاکاتی است» ([۱۲۰۹]، ص ۱۴). (نک: محاکات).

اُهمان هنگامی که می‌گوید «محاکاتِ ادبی جهتِ معمولِ استنباط را برای خواننده واژگون می‌کند» ([۱۲۱۰]، ص ۳۶۹) نظری را درباره‌ی کنش‌های گفتاریِ تقلیدی بیان می‌کند که برای نقد خواننده‌محور واجد اهمیت است. در گفتمان غیرِادبی، ما از طریق محک زدنِ تناسبِ میان جهان و کلمات، به بازشناسی یا رمزگشایی کنشِ صورت‌گرفته نائل می‌آییم؛ اما در گفتمان ادبی، موقعیتی پیش از جمله و جهانی پیش از کلمه وجود ندارد. در گفتمان غیرِادبی، مخاطب بارِ گفته را از موقعیت استنباط می‌کند، حال آن‌که در گفتمان ادبی، او موقعیت خیالینی را استنباط می‌کند که در آن، این گفته می‌تواند بارِ کارگفتی داشته باشد. خواننده‌ی یک اثر ادبی از دانش ضمنیِ خود درباره‌ی قواعد کنش کلامی بهره می‌گیرد، اما برای ساختن دنیایی که پاسخ‌گوی شبه‌کنش‌های کلامیِ متن ادبی باشد، از آن به‌نحو خاصی استفاده می‌کند.

تفاسیرِ گوناگونی از نظریه‌ی اُهمان صورت گرفته‌اند که هر یک بر نکته‌ی متفاوتی دست گذاشته‌اند، اما خودِ او معمولاً می‌کوشد تا مدلِ کنش کلامیِ خود را با برداشتی خاص از ارزش اجتماعیِ ادبیات پیوند دهد. مثلاً در مقاله‌ی «ادبیات به‌مثابه‌ی کنش» (۱۹۷۳)، او می‌گوید کنشی که خواننده برای استنباطِ وضعیت اجتماعی و جهان انجام می‌دهد تا یک

گفت‌کرد را بفهمد، او را درگیر خصوصیاتِ جامعه‌ای می‌کند که این‌چنین خلق شده است. پس خواندن کناره گرفتن از جامعه و شانه‌خالی‌کردن از بارِ مسئولیت اخلاقی نیست، بلکه پشت سر گذاشتن مخمصه‌های اخلاقیِ خطرناک است. از سوی دیگر، اُهمانْ در مقاله‌ی «کلام، ادبیات و فضای مابین» (۱۹۷۲)، این نظر را مطرح می‌کند که در ادبیات، مانند آگهی‌های تلویزیونی، کاهش بارِ کارگفتیِ متعارفِ تعاملاتِ گفتاریِ رو در رو با کاهش مسئولیت اجتماعیِ نویسنده و خواننده تناسب دارد. البته موضع اُهمان در این مورد ثابت نیست؛ و شیوه‌های گوناگونِ بیان این مسئله از سوی او نشان‌دهنده‌ی کوشش‌هایی است که وی برای یافتن کاربست‌های ادبیِ نظریه‌ی کنش کلامی به خرج می‌دهد.

دیگران نظراتی را مطرح کرده‌اند که با تعریف اُهمان از ادبیات، که برمبنای کنش کلامی استوار شده است، ارتباط دارند. جان سرل در مقاله‌ی «جایگاه منطقی گفتمان داستانی» (۱۹۷۵)، از نظریه‌ی کنش کلامی برای متمایز کردنِ گفتمان داستانی از گفتمان جدّی بهره می‌گیرد. استنلی فیش در مقاله‌ی «با آستین و سرل چگونه می‌توان کاری انجام داد»، این تمایز سرل را واسازی می‌کند و می‌گوید جهانِ «جدّی» چیزی بیش از یک «داستانِ استانده» نیست، که «حقایق» در آن صرفاً تظاهراتِ مشترکِ آنند؛ مانند توافق‌های مشترکی که کنش‌های کلامیِ قراردادی را ممکن می‌کنند. چارلز آلتی‌یری در مقاله‌ی «شعر به مثابه‌ی کنش» (۱۹۷۵)، مدلِ اُهمان را در موردِ شعر به کار می‌بندد: او معتقد است نظریه‌ی کنش کلامی درباب شعر می‌تواند نظریه‌های فرانمودی را (که می‌گویند شعر کنشی است که در تجربه‌ی خواننده عیان می‌شود) با نظریه‌های محاکاتی (که می‌گویند شعر تقلیدی است از جهانِ بیرونی) آشتی دهد.

زیر سؤال بردن دوگانیِ زبان شعری /زبان معمول

درحالی‌که اُهمان بر تمایز میان زبان ادبی و زبان روزمره تأکید می‌کند، تلاش مری‌لوئیز پرَت در کتاب به سوی طرح نظریه‌ی کنش کلامی در گفتمان ادبی (۱۹۷۷)، معطوف بر این است که وجه مشترک گفتمان‌های ادبی و غیرِادبی را نشان دهد و به این ترتیب، دو رشته‌ی بوطیقا و زبان‌شناسی را بیشتر به هم نزدیک کند. استنلی فیش در مقاله‌ی «زبان معمولی چقدر معمولی است» (۱۹۷۳)، به همین قیاس، می‌گوید که برتر دانستنِ زبانِ ادبی، که بخشی از کارِ صورت‌گرایان و منتقدان نقد نو در مشروعیت بخشیدن به مطالعه‌ی ادبیات است، به بهای کوچک شمردنِ سایر گفتمان‌ها صورت گرفته است. (نک: صورت‌گرایی روسی). به اعتقاد فیش، یک راه برای فهم این نکته که زبانِ «معمولی» چقدر خارق‌العاده است، صرفاً این است که به حضورِ ویژگی‌های خاص و متنوعِ زبانِ شاعرانه، و کاربردها و کارکردهای منسوب به آن، در متون «معمولی» توجه کنیم. پرَت نیز به نکته‌ی مشابهی اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که تحلیلِ برون‌ادبیِ «روایت‌های شفاهیِ تجربه‌ی شخصی» (کاری که ویلیام لاباو، جامعه‌شناس زبانِ آمریکایی، کرد)، چگونه توصیفی ساختاری از داستان‌گوییِ روزمره به دست می‌دهد؛ توصیفی که در موردِ رمان نیز می‌توان آن را به کار بست. پرَت با توجه به این پرسش که چرا قائلان به یک جایگاهِ خاص برای زبانِ شاعرانه، نسبت به ظرافت و اهمیتِ زبانِ معمولی بی‌توجه مانده‌اند،

معتقد است تأکید بر ساختار، که نگرش مسلط زبان‌شناسی در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بود، در این امر نقش مهمی داشته است. زبان‌شناسان نظامِ آوایی، ساخت‌واژی و نحویِ یک زبان را توصیف می‌کردند و کاری به مسائلِ مربوط به معنا و بافت نداشتند. دستور زبان ساختاری یا ساخت‌واژه‌ی ساختاری، توصیفی از بارِ معنای تلویحیِ یک گفته، یا تمهیداتِ رتوریکیِ آن، یا قدرتِ آن در تغییر دادن ذهن، یا کنشی که آن گفته در یک بافت خاص انجام می‌دهد، عرضه نمی‌کنند. دلیل این امر آن نیست که گفتمان‌های روزمره فاقد این مشخصه‌ها یا سایر مشخصه‌هایی که به گفتمان شاعرانه نسبت داده می‌شوند هستند، بلکه دلیل آن این است که دستور زبان‌های ساختاری اساساً به بررسی این مشخصه‌ها نمی‌پردازند. پرَت می‌گوید این واقعیت که زبان‌شناسان و بوطیقا-شناسان نگاه متفاوتی به زبان داشته‌اند، به این فرض دامن زده است که آن‌ها با دو زبانِ متفاوت سر و کار دارند.

با اتکا به نظریه‌ی کنش کلامی و رشته‌ی گسترده‌ترِ گفتمان‌کاوی، که نظریه‌ی کنش کلامی در آن جای می‌گیرد، زبان‌شناسی توجه خود را به سازمان‌بندیِ فراجمله‌ای و تعاملیِ گفتمان‌ها و بافت‌های اجتماعیِ آن‌ها معطوف کرده است. پرَت در این بسط و گسترش‌ها نویدِ توصیفِ یکپارچه‌ی گفتمانِ ادبی و برون‌ادبی را می‌دهد. او نخست به اصطلاحاتِ حوزه‌ی گفتگوکاوی روی می‌آورد تا از این طریق، موقعیتِ گفتمانِ ادبی را ترسیم کند. گفتگوکاوی ــ با تأکید بر نوبت‌گیری در گفتگو، گزینشِ موضوع و سخن‌گو، توالی، ساز و کارهای ترمیمی ــ حتی به یک صحبتِ کوتاه هم به چشمِ رفتاری می‌نگرد که بر آن قاعده‌ای حاکم است و از حدی از پیچیدگی برخوردار است. یک مشخصه‌ی معمول و آشکارِ گفتگو تغییرِ سخن‌گو است. پرَت به بررسی موقعیتِ غیرعادیِ عدمِ مشارکتِ سخن‌گو در گفتمان ادبی می‌پردازد، و این کار را نه برای طبقه‌بندیِ ادبیات به‌عنوانِ پدیده‌ای یکه، بلکه برای بررسی رابطه‌ی آن با موقعیت‌های کلامیِ دیگری (مثلاً گفتارهای درسی) می‌کند؛ موقعیت‌هایی که در آن‌ها سخن‌گویانِ بالقوه از نوبتِ خود چشم‌پوشی می‌کنند.

سپس پرَت به اصل مشارکت زبانی و تلویحاتِ مکالمه‌ایِ گرایس می‌پردازد و آن را الگویی برای تفسیر ادبی می‌انگارد. از میان چهار شیوه‌ی ممکنی که سخن‌گو می‌تواند از رعایت یک اصلِ مکالمه‌ای سر باز زند (تخطی، کنار گذاردن، تقابل، نقض)، پرَت توجه خود را معطوف به نقض می‌کند و آن را روشی برای تولیدِ معانیِ بافتی و ضمنی، که مشخصه‌ی اصلیِ ادبیات است، می‌داند. مثلاً گفته می‌شود جین آستین در سرآغازِ مشهورِ غرور و تعصب، اصلِ کیفیت را نقض کرده است. مدل کنش کلامیِ پرَت برای ادبیات، رهاوردهایی برای نظریه‌ی ژانر نیز دارد. (نک: نقد ژانر). او معتقد است دانش بافتی، که ژانرِ یک اثر ادبی را می‌سازد، به شرایطِ اقتضای کنش‌های کلامیِ خاص در گفتمان روزمره شباهت دارد. پرَت از امکانات نوِ نظریه‌ی کنش کلامی و گفتمان‌کاوی به‌نحوی التقاطی استفاده می‌کند تا این ادعای خود را به کرسی بنشاند: وقتی یک انگاره‌ی زبانی توان ارائه‌ی تبیینی کارآمد از کاربردهای زبان در بیرون از حوزه‌ی ادبیات را داشته باشد، می‌تواند از عهده‌ی تبیین گفتمان ادبی نیز برآید. اما دلبستگی او به نظریه‌ی کنش کلامی مشروط است: «چنین وسیله‌ی کارآمدی فعلاً وجود ندارد» ([۱۲۶۳]، ص XIII).

کاربست‌های ادبی دیگر

کوشش‌های دیگری هم برای کاربست نظریه‌ی کنش کلامی در حوزه‌ی ادبیات صورت گرفته است که باید از آن‌ها نیز یاد کنیم. از این میان، به کاربستِ آن بر مفهومِ درام و مفهوم سبک اشاره‌ای می‌کنیم. که‌یر ایلَم در کتاب جهانِ گفتمانی شکسپیر (۱۹۸۴)، این نظریه را راهی برای ارزیابیِ دوباره‌ی جایگاهِ زبان در درام، یا برای تعریفِ دوباره‌ی کنشِ دراماتیک می‌داند. درحالی‌که سنتِ ارسطویی «بیان» را جزءِ کوچکی از درام می‌داند و کنش را بر بیانِ ادبی برتر می‌دارد، ایلَم معتقد است که نظریه‌ی آستین ما را بر آن می‌دارد که زبانِ دراماتیک را فی‌نفسه کنش بخوانیم. هر کوششی برای بررسیِ کنشِ دراماتیک به‌مثابه‌ی مجموعه‌ی بسط‌یابنده‌ای از کنش‌های کلامی، باید به این نکته توجه داشته باشد که کنش‌هایی که در قالب کلمات صورت گرفته‌اند، همگی در چارچوب مفهومِ آستینیِ کنشِ کارگفتی ــ کنشِ کلامیِ قراردادی‌ای که در کانونِ این نظریه قرار دارد ــ نمی‌گنجند. درنهایت، ایلَم مدل کنش کلامی را بیش از آن محدود می‌یابد که بتواند به کارش بیاید.

سبک‌شناسان نیز به جستجوی راهی برای استفاده از نظریه‌ی کنش کلامی برآمده‌اند. ریچارد اُهمان در مقاله‌ی «سبکِ ابزاری» (۱۹۷۲)، بار دیگر یکی از نخستین اَشکالِ کاربستِ این نظریه را در سبک‌شناسی عرضه می‌کند. اغلب تعاریفی که از «سبک کلام» ارائه شده‌اند، آن را در برابر «محتوا» یا «معنا» گذاشته‌اند: اُهمان می‌کوشد تا تمایز معنا/سبک را با تمایزِ آستینیِ بیانی/کارگفتی انطباق دهد. این تمایزِ دوم یعنی تمایز بیانی/کارگفتی، بعدها مورد انتقاد فیلسوفان و زبان‌شناسانی قرار گرفت که معنای بافتی مورد توجه‌شان بود. در این زمینه، استنلی فیش کاملاً حق دارد که مفهومِ سبکِ کارگفتی را که اُهمان ابداع کرده بود، اصطلاحی ساختگی بداند ([۴۶۷]، ص ۲۳۰).

ردیّات و جهت‌گیری‌ها

نظریه‌ی کنش کلامی انتقادهایی را هم از بیرون و هم از درون نسبت به خود برانگیخته است. این رویکرد انگلیسی-آمریکایی با تأکید بر امکاناتِ مناسبِ زبانِ روزمره برای انجامِ کنش‌های قراردادی و انتقالِ معناهای پیچیده، سازگاریِ چندانی با رویکردِ فرانسویِ واسازی ندارد. درواقع، ژاک دریدا در مقاله‌ی «بافتِ رخ‌دادِ امضا» (۱۹۷۲) تصمیم به مقابله با نظریه‌ی آستین گرفت. دریدا معتقد است که آستین ــ مانند خودِ او ــ بدیلی برای دیدگاهِ سنتیِ ارتباط به‌مثابه‌ی انتقالِ محتوای اندیشه عرضه کرده است. آستین با این تصور که گفته‌ها، گفته‌هایی کرداری یا کنش‌های کارگفتی هستند، برداشت سنتی از گفتار و نوشتار را دگرگون می‌کند و آن را به شکل رابطه‌ی اندیشه/نشانه درمی‌آورد و دریدا این جابه‌جایی را یک نوآوری می‌داند. (نک: نشانه). دریدا آراءِ آستین را در موارد زیر مورد انتقاد قرار می‌دهد: (۱) حفظ نیتِ گوینده درمقامِ مقوله‌ای برای ارزیابیِ گفته‌ها، (۲) فرض او مبنی بر این که بافت‌ها تعیّن‌پذیر هستند (و بنابراین، تعیین‌کننده‌ی معنا یا بارِ کارگفتی‌اند)، و (۳) سر باز زدنِ او از توجه به دسته‌ای از کاربردهای گفته‌های کرداری (مثلاً در کلماتی که روی صحنه ادا می‌شوند یا کلماتی که در شعر می‌آیند). دریدا بر تقدمِ طبقه‌ای از مواردی که آستین به‌عنوانِ استثنا از آن یاد کرده، پافشاری می‌کند و برداشت خود از نقل قول یا تکرارپذیری را، نه به‌مثابه‌ی

مشخصه‌ی فرعیِ گفتار و نوشتار، بلکه به‌مثابه‌ی وجه معرّفِ آن، ارائه می‌کند. دریدا با تجدید چاپ و گسترش مجموعه‌ی مقاله‌هایش با نام ثبت‌شده با مسئولیت محدود (۱۹۸۸)، به جدال با سرل ادامه می‌دهد.

از سوی دیگر، حتی قوی‌ترین طرفداران کارآییِ نظریه‌ی کنش کلامی در نقد ادبی مانند مری‌لوئیز پرَت و که‌یر ایلَم، نیز مدل کنشِ کلامی را برای برخی از کاربردهای مورد نظرشان، چندان کارآمد نمی‌دانند. استنلی فیش در مقاله‌ی «با آستین و سرل چگونه می‌توان کاری را انجام داد»، کامل‌ترین نقد را از کوشش‌هایی که برای انطباق این نظریه بر ادبیات به عمل آمده به دست می‌دهد و در آن، حتی خوانشِ خود از کوریولانوس را نیز که بر مبنای نظریه‌ی کنش کلامی صورت داده بود، به نقد می‌کشد. واژگان سخت فنیِ نظریه‌ی کنش کلامی در بررسی‌های ادبی، در بهترین حالت دست‌وپاگیر بوده‌اند. بخشی از نقد فیش بر ضعف دستگاه اصطلاح‌شناختیِ این نظریه تکیه دارد؛ این ضعف را مثلاً در تفسیرِ اُهمان در باب عدم توفیقِ کنش‌های کلامیِ شاه لیر در آغاز نمایش‌نامه‌ی شکسپیر مشاهده می‌کنیم؛ آن‌جا که او درباره‌ی نتایج منفیِ اخلاقی و اجتماعیِ کنشِ لیر حرف می‌زند و نه درباره‌ی ناهماهنگیِ گفته و موقعیت، که موجب عدم موفقیت یک کنش کارگفتیِ قراردادی می‌شود. فیش خاطرنشان می‌کند که وقتی نظریه‌ی کنش کلامی توجه‌اش به وجودِ تأثیراتِ القایی، یعنی به تأثیرِ کلماتِ گوینده بر شنونده (و بنابراین، به حیطه‌ی رتوریک) معطوف می‌شود، کمک چندانی به تجزیه و تحلیل آن نمی‌کند. (نک: نقد رتوریکی). نظریه‌ی کنش کلامی فقط شرحِ ناقصی درباره‌ی آن‌چیزی است که بسیاری از ناقدان را به سوی خود جلب می‌کند ــ یعنی تنها دیدگاه ناقصی است درباب این که چگونه کاربردِ زبان بر پایه‌ی تعامل اجتماعی و موقعیت‌های فرهنگی استوار شده است.

نظریه‌ی کنش کلامی از آغازِ شکل‌گیریِ آن در نوشته‌های آستین و بازنگری‌هایی که خود او در آن کرد، نظریه‌ای همواره در حال تحول بوده است. این نظریه هم‌اکنون به‌عنوانِ سنگِ‌بنای مطالعه‌ی بینارشته‌ایِ گسترده‌ترِ گفتمان‌کاوی یا کاربردشناسیِ زبان، جایگاهِ درخوری به دست آورده است. مبادلاتی که به تازگی بین گفتمان‌کاوی و مطالعات ادبی صورت گرفته است، تعاملی ثمربخش به نظر می‌رسند.

← ارتباط، نظریه‌ی؛ گفتمان؛ گفتمان‌کاوی

A. Lynne Magnusson

گروتسک (Grotesque)

مفهوم گروتسک وحدتی تاریخی و زبانی به طیف وسیعی از پدیده‌ها می‌بخشد. از جمله‌ی این پدیده‌ها می‌توان از غول‌های دورگه‌ی جهان باستان، برخی از تندیس‌های سده‌های میانه، تزیینات رافائلی، آثار آرِتینو و رابله، کمدیا دلارته، اپرای اولیه، داستان‌های گوتیک و ادبیات مدرن از کافکا و جویس تا گونتر گراس و تامس پینچون، نام برد. همه‌ی کوشش‌ها برای یافتن یک اصل عام و پایدار در اَشکال گوناگونِ آثارِ گروتسک بی‌نتیجه مانده است. البته در این میان، نوعی اجماع نظری هم به دست آمده است: بسیاری می‌پذیرند که گروتسک به‌لحاظ ویژگی‌های بیرونی‌اش و به‌لحاظ واکنشی که برمی‌انگیزد، پدیده‌ای دوگانه است، ساختاری است که تقابل‌های دوگانی یا ترکیبی از افکار متضاد را در دل خود دارد. (نک: تقابل دوگانی). نظریه‌پردازانِ خواننده‌محور خاطرنشان می‌کنند

که گروتسک هم مجذوب می‌کند و هم می‌رماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند، هم لذت می‌بخشد و هم منزجر می‌کند. (نک: نقد خواننده‌محور). اما نظریه‌های مدرن و پسامدرن بر سرِ منابعِ روانی، مقاصد اجتماعی و معنای فلسفیِ گروتسک اتفاق نظر ندارند. پرسش‌هایی هم درباره‌ی این که آیا گروتسک تنها در تصاویر وجود دارد یا در «دنیاهای» داستانی و ساختارهای بزرگ‌تر نیز یافت می‌شود، باقی مانده است. در نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم، درنتیجه‌ی کوشش‌های ولفگانگ کایزر، گروتسک به‌مثابه‌ی یک مقوله‌ی مهم هنری پذیرفته شد. اما تأکید او بر جنبه‌های هولناک و اهریمنیِ گروتسک در نظریه‌های متأخر جرح و تعدیل شد. درمقابل، میخاییل باختین بر جنبه‌های کمیکِ آن تأکید می‌کند و دوگانگی‌های گروتسک را در چارچوب روحیه‌ی کارناوالی، و به‌عنوانِ نوعی آگاهیِ مثبت از تباهی و نوزایی در طبیعت، و انهدام و نوسازی تبیین می‌کند. هر دوِ این نظریه‌ها شالوده‌های مهمی را برای فهمِ امروزینِ گروتسک فراهم آورده‌اند و سهم مهمی در مباحث پسامدرن درباره‌ی این موضوع داشته‌اند. (نک: پسامدرنیسم؛ کارناوال).

خاستگاه‌های گروتسک

گرچه تا پیش از سده‌ی هجدهم گروتسک وارد عرصه‌ی نظریه‌پردازی نشده بود، اما خودِ این پدیده بسیار قدیمی است. تصاویر گروتسک در جشن‌های مذهبیِ جوامع اولیه‌ی غربی برای بزرگ‌داشتِ بارآوری، مرگ و رستاخیز ریشه دارند، و در موجودات دورگه‌ی افسانه‌ای مانند غول‌ها و خدایان ابتداییِ اسطوره‌های مدیترانه‌ای دیده می‌شوند. پدیده‌ی دوگانه‌ی شادخواری‌های کافرانه که هم کمیک بود و هم تراژیک، در مراسم عجیب و غریبِ کارناوالِ روزه‌ی بزرگ و سایر جشن‌های جامعه‌ی مسیحیِ سده‌های میانه، که در طی آن و در دوره‌های کوتاه تعطیلات، نظمِ رسمیِ دوران واژگون و به سخره گرفته می‌شد، باقی مانده است. آیین‌های بورلسک را بازیگرانی اجرا می‌کردند که تغییر چهره داده بودند و اجرای نمایش‌های مذهبیِ آمیخته با نقیضه‌های کمیک، بر عهده‌ی گروه‌های آماتور بود. در دوره‌ی رنسانس که رقص با صورتک و رفتارهای عنان‌گسیخته همچنان وجه مشخصه‌ی جشن‌های ایام تعطیلات بود، گروه‌های نمایشیِ حرفه‌ای برای نمایش‌های بداهه‌پردازی‌شده‌ی کمدیا دلارته از دلقک‌بازی‌های کارناوال بهره گرفتند ــ نمایش‌هایی که به‌عنوانِ «گروتسک-کمدی» شهرت یافتند ــ و به این وسیله، جشن عید را به امری سودآور تبدیل کردند. این نمایش‌ها نقیضه‌های بی‌بند و بارِ نوکلاسیک با همراهی دلقکان و لودگان، و نمایش‌های شگرف با همراهی جادوگران، شیاطین و پریان بودند. بخش زیادی از مواد و مصالح گروتسک از فعالیت‌های جمعیِ عوام ناشی شده است که نخستین مورخان اجتماعی آن‌ها را گروتسک نامیده بودند.

نظریه‌های اولیه

به موازات افزایش نارضایتی از نهادهای مذهبی و دولتی، اعضای فرهنگستان فرانسه به رهبریِ نیکولا بوالو، به همراه منتقدان نوکلاسیک سده‌ی هیجدهم اروپا، نمایش‌های کمدیِ سده‌ی هفدهم را به‌خاطر نقیضه‌های شگرف و پیرنگ‌های غیرِکلاسیک‌شان، «بورلسک» یا «گروتسک» نامیدند. نظریه‌های اولیه‌ی زیبایی‌شناسی اساساً نظریه‌هایی جدلی بودند که برای اَشکالِ هنری،

ارزش‌هـای اجـتماعی و اخـلاقی قـائل بـودند. نگرش خردگرا یا نوکلاسیک که ادموند بـرک از نمایندگانِ برجسته‌ی آن است، هم‌زمان با تحقیر یا طرد گروتسکِ عوامانه و خلاقه، کوشید تا نـوعی نـظریه‌ی زیـبایی‌شناسی را در مـوردِ آثـاری کـه خمیرمایه‌ی قهرمانی یا عالمانه دارند تدوین کند؛ بر این اساس، این آثار «والا» یا «زیـبا» ارزیـابی می‌شدند. ارائه‌ی بـرداشـتی نـظری از گـروتسک به‌مثابه‌ی یک مقوله‌ی جدیِ هـنری بـا تـوجه بـه تسلطِ این‌گونه دیدگاه‌های نـوکلاسیک، تـاکـنون غیرِممکن بوده است.

در انگلستانِ آغاز سده‌ی هجدهم، گروتسک مترادف هرگونه بازنماییِ ابداعی یا «نامتعارف»، و تداعی‌کننده‌ی امـر مبتذل، امـر مـضحک، امـر غریب و امر زشت بود؛ و این به دلیل آن بود که بر تـخیل گسسته‌ای کـه مـاهیتی کـمیک‌ـتـرسناک داشـت، و سـناریوهایی کـه از اَشکـالِ کـلاسیک «تـخطی» کـرده بـودند، تکیه داشـت. آن‌چـه در کمدیا دلارته‌ی سده‌ی هجدهم مـعمول بـود آن چیزی بود که درام و اپرای «گـروتسک‌ـکـمیک» نـامیده مـی‌شد و تـقریباً هـمیشه، در آن، یک شخصیت آرلکن حضور داشـت. مکتب مـردم‌گرا که مخالف دیدگاه‌های کلاسیک بـود، کـوشید بـا بهره‌گیری از دیدگاهی اجتماعی‌ـروان‌شناختی، بر اعتبار «گروتسک‌ـکمیک» تأکید کند. در دفاع از این ژانر مردمی که چندین کشـور پیش از پـایانِ سده‌ی هجدهم آن را محدود و حتی ممنوع کرده بودند، تلاش‌هایی صورت گرفت؛ مثلاً نـمایش‌ـنـامه‌نویس آلمـانی، یـوستوس مـوزِر، کـه از ستایندگان هنری فیلدینگ و ویلیام هوگارت بود، بـه دفـاع از کـل پـیکره‌ی ادبیاتِ «گـروتسک‌ـکمیک»، که مورد حملاتِ سختی قرار گرفته بود، برخاست. موزر با استفاده از آرلکن به‌عنوانِ راویِ خود، بـه مـحدودیتِ مقوله‌های نـوکلاسیک در موردِ کـمدی اعـتراض کـرد و اعـتقاد داشـت کـه بسیاری از انواعِ کـمیکِ درام از جـمله بـورلسک، گروتسک، و مضحکه نیز می‌تواند وجـود داشـته باشـد، زیرا خودِ قدما در ژانرهای ادبی‌شان و نـیز در هـنرهای بـصری‌شان، از گـونه‌های آمیخته استفاده می‌کرده‌اند. موزر مـشخصاً در گروتسک، بر سرشتِ کمدیِ آن به‌مثابه‌ی یک نـیازِ غـریزیِ انسان، تأکید می‌کند. (نیز نک: نقد ژانر).

بحث و جدل‌ها حتی پس از ممنوعیت تـئاتر عوامانه‌ی گروتسک‌ـکمیک در سـال ۱۷۷۰، نـیز ادامه پیدا کرد. نـخستین تـاریخِ فـرهنگِ مـردمیِ گروتسک که بـه‌دستِ پـژوهش‌گرِ آلمـانی کـارل فریدریش فلوگل نوشته شده است، دفاع دیگری از گروتسک درمقامِ یک ژانر بود. فلوگل تجلیات گروتسک در بورلسکِ نازل و مضحکه‌ی ادبیات بـاستان را بـررسی کـرد و سیرِ دگـرگونی‌های شـکـلِ دراماتیکِ «گـروتسک‌ـکـمدی» را، از صـورتک‌های عـجیب و غـریبِ پـرنده‌های آریستوفان تا صورتک‌های شخصیت‌نمای کمدیا دلارته در سده‌ی شانزدهم و اعقابِ فرانسوی و آلمانیِ آن‌ها در تئاتر بداهـه‌پردازانـه‌ی سـده‌های هفدهم و هجدهم، دنبال کرد. او، همانند باختین، بـخش عـمده‌ای از کـارِ خـود را وقـفِ بـررسیِ جشن‌های گروتسکِ سده‌های میانه کـرد کـه وی آن‌ها را مـضحکه‌ی شـادمانه و خـلاقانه‌ی مـردم مـی‌دانست. گـرچـه فـلوگل هـم‌رأی بـا مـنتقدان نوکلاسیک، نمایش‌های مذهبی فرانسه‌ی بـاستان را که فاقد یک طرح منظم بودند، و وحـدت‌های سه‌گانه‌ی ارسطو را زیر پا می‌گذاشتند، و شیاطین عامیانه را با مـوضوعات مقدس درمـی‌آمیختند، متعلق به گونه‌ی گروتسک به شمار مـی‌آورد، امـا وی درعین‌حال، نخستین کسی بود که کوشید تا

آشکالی از ادبیات فرودست یعنی جشن‌های مردمیِ سده‌های میانه و رنسانس را حفظ کند و زنده نگاه دارد، و بر این باور بود که فرهنگ عامه به رغم ممنوعیت‌های همیشگی‌اش، باقی خواهد ماند. (نیز نک: مکتب شیکاگو). سرانجام، فلوگل نظریه‌ی عامیانه‌ی «چای-کتری» را به‌عنوانِ منبع روان‌شناختیِ گروتسک پیشنهاد کرد. بر مبنای این نظریه، ادبیاتِ فرودستِ گروتسک نمودِ نیازِ بنیادینِ انسان به نوعی آسودگیِ کمیک در جریان کارِ یکنواختِ روزمره‌اش است؛ نیازی که از طریق تخلیه‌ی انرژی و به‌واسطه‌ی افراط در لذت‌جویی‌های خشنِ جشن‌های کارناوال ارضا می‌شود.

تاریخ فلوگل که در طی سده‌ی نوزدهم مورد بازنگری قرار گرفت و تجدید چاپ شد، به الگویی برای مطالعات بعدی بدل شد. تامس رایت، مانند فلوگل، بر این باور بود که مطالعه‌ی هنر و ادبیاتِ عامه (گروتسک) مطالعه‌ی انسان و جامعه است. او پژوهشِ تاریخیِ خود را از «ریشه‌ها» و زمان پیدایش این جریان تا سال ۱۸۰۰ ادامه داد، و در این کار، آشکالِ مسخره-هولناکِ گروتسک را در مصر، یونان، و روم باستان و فرهنگ‌های پسینِ اروپایی یافت. رایت که در چارچوب اسلوبِ فکریِ زمانه‌ی خود کار می‌کرد، به این نتیجه رسید که خلقِ گروتسک گرایشی عام، غریزی و ماندگار در انسان است. رایت با برداشت خاصی که از گروتسک ادبی داشت، آثار درخشان رابله، پانتروگل (۱۵۳۲) و گارگانتوا (۱۵۳۴)، را دستاوردهای نوینی در عرصه‌ی گروتسک ارزیابی کرد و اذعان داشت که هر دو جنبه‌ی کمیک و مخوفِ این ژانر از مسیرِ پر پیچ و خمِ ساتیرِ گروتسک، از مصر باستان تا دوره‌ی رنسانس، سرچشمه گرفته است. در فرانسه، ژول فلوری (شامفلوری) مفاهیم اعوجاج و اغراق در کاریکاتور را با کشمکشِ کمیک-مخوفِ گروتسک ادغام کرد؛ بررسی‌های او به لحاظِ تاریخی، از ساتیرِ باستان تا کاریکاتورهای سیاسیِ انقلابِ فرانسه را در بر می‌گرفت (نک: منبع [۴۸۰])، که تقریباً همان محدوده‌ی بررسی‌های فلوگل و رایت بود. جان ادینگتون سایموندز، متوجهِ ضرورتِ متمایز کردنِ انواع هم‌آمیخته‌ی هنر از یکدیگر شد، اما نتوانست تبیینی فلسفی از این ژانرهای کمدی به دست دهد.

دوگانگی‌های روان‌شناختیِ گروتسک

در هنر پیش‌رمانتیک و رمانتیک، برداشت تازه‌ای از گروتسک پدیدار شد که نه از فرهنگ توده، بلکه از گرایش‌های ضد کلاسیکِ فردیِ هنرمندان نشأت گرفته بود. این فعالیت خلاقه‌ی جدید ویژگی‌های خیالیِ گروتسکِ اولیه را احیا کرد، اما نوعی تأکیدِ ذهنی بر ترس و کابوس را هم وارد آن کرد. آشکالِ خارجیِ گروتسک که ویلیام بلیک در انگلستان، ادگار آلن پو در آمریکا، و بوناوِنتورا در آلمان به وجود آوردند، نوعی خنده‌ی طنزآلود را از منظر شیطان که در اندیشه‌ی نابودی انسان است، به نمایش گذاشتند. (نک: آیرونی). به موازات این ادبیات جدید، و در چارچوب نظریه‌های سده‌ی نوزدهم، بحث‌هایی در موردِ شیوه‌ی عملکردِ روانیِ دوگانگی‌های مضحک و هولناک در ذهن هنرمند درگرفت. فریدریش اشله‌گل در گفتار در بابِ شعر (۱۸۰۰) و سایر قطعاتی که منتشر کرد، در برابر تضادهای ذاتیِ گروتسک واکنش نشان داد. او آن‌ها را نوعی برخورد بین شکل و محتوای متضاد می‌دانست، که هم‌زمان تأثیراتِ خوف‌ناک و مضحک به جای

می‌گذارد. و ژان پل (فریدریش ریشتر) در مبادی زیبایی‌شناسی (۱۸۰۴)، درباب نوعی مفهوم تباه‌کننده از طنز سخن گفت، نوعی «طنز ویرانگر» که کمیک و درعین حال، به‌لحاظ متافیزیکی، دردناک بود، زیرا جهان را به پدیده‌ای بیگانه بدل می‌کرد. از نظر ژان پل، این طنز ویرانگر همان‌قدر با جشن‌های مجانینِ سده‌های میانه تناسب داشت که با آثارِ رابله و شکسپیر؛ در همین حال،جنبه‌های سازنده‌ی این نوع گروتسک ــ پس از این که طنز همه چیز را از میان می‌برد ــ با آزادی یا رهایی، که بیرون از اثر هنری حادث می‌شد، تناسب داشت.

نکته‌ی اساسی در موردِ این نظریه‌های جدید، کاربرد ویژگی‌های بیرونیِ گروتسک برای رسوخ به درون ذهن هنرمند بود. در ادبیات پیش‌رمانتیک آلمان، چنان‌که لی بایرون جنینگز توضیح داده است، هم‌زیستیِ امرِ کمیک و امرِ مخوف در این دوره‌ی گروتسک، واجد تبعات فرویدی بود. جنینگز گروتسک را تصویر دوگانه‌ای از تأثرات ترسناکِ ازلی می‌انگاشت که در قلمروِ شیطانیِ ناخودآگاهِ هنرمند پدیدار می‌شوند و به‌واسطه‌ی جنبه‌های مضحک‌شان، دیگر خطرناک نیستند. به‌همین‌ترتیب، تامس کرامر گروتسکِ موجود در آثارِ اِ. ت. هافمن را نوعی احساس اضطراب از سردرگمی‌ای می‌داند که پی‌آمدِ دو سرحدِ افراطیِ امرِ کمیک است، و خودِ امرِ کمیک هم آن را از میان می‌برد. همچنین، دوگانگی‌های گروتسک در آثار سویفت، کولریج، و دیکنز جوهر نظریه‌ی یونگیِ آرتور کُلی‌برو بود. برمبنای این نظریه گروتسک عادی‌ترین محصولی است که از تضاد خودآگاه یا ناخودآگاهِ برداشتِ مذهبیِ هنرمند از امرِ جاویدان و درک او از جهان واقعی، حاصل می‌شود. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی).

سایر رهیافت‌ها

نظریه‌ای بسیار متفاوت و مهم درباره‌ی گروتسک را جان راسکین عرضه کرد. بررسی او درباره‌ی این موضوع بسیار صوری‌تر از آنی بود که پیش از او انجام گرفته بود و شالوده‌ای را پی ریخت که شالوده‌ی کوشش‌های امروزی برای اصلاح و تکامل اندیشه‌های او شده است. راسکین در مقاله‌ی «رنسانس گروتسک»، به بررسی برخی از مجسمه‌های ونیزی پرداخت، و در ویژگی‌های بیرونیِ آن‌ها پی به وجود رگه‌هایی از بازیگوشی و هولناکی برد. او نخستین کسی بود که گروتسک را وارد گفتمان جدیِ زیبایی‌شناختی کرد. او با داوری‌های اخلاقی در موردِ این آثار، نشان داد که انواع «ناب» و «واقعیِ» پیکرتراشیِ گروتسکِ کمیک ـ اهریمنی، آن‌هایی هستند که برمبنای اعتقاد صادقانه به آموزه‌های سده‌های میانه، به شکل ناقصی تراشیده شده‌اند. گروتسکِ «پست» یا «کاذب» معمولاً آثار رنسانس بودند که او آن‌ها را آثاری تقلیدی، سطحی، ساختگی، نفسانی، و حقیرانه می‌دانست. گروتسک، به‌لحاظِ ویژگی‌های بیرونی‌اش، نوعی ژانرِ کمیک بود که بر هم‌کناریِ «مضحک» و «مخوف» استوار بود که در مدارج و مراتبِ گوناگون تصویر می‌شد. اما از نظر راسکین، این ویژگی‌های بیرونی به وضعِ درونیِ ذهن هنرمند بستگی دارد، و بر اساسِ طبقه‌بندی چهارگانه‌ی انسان که با دو گونه‌ی گروتسک انطباق دارد، می‌توان آن‌ها را شناسایی کرد: هنرمندانی که خردمندانه کار می‌کنند و گروتسکی «ناب» می‌آفرینند؛ آن‌هایی که برمبنای ضرورت عمل می‌کنند و گروتسکی غریب و ناپایدار خلق می‌کنند؛ آن‌هایی که به‌حد افراط کار می‌کنند و گروتسکی نفسانی پدید می‌آورند؛ و آن‌هایی

که کاری نمی‌کنند و از این رهگذر، گروتسکی مخوف به وجود می‌آورند. اهمیت نظریه‌ی راسکین در توانایی آن در فهم روان یا وضعیت اخلاقی هنرمند نیست، بلکه در فهم گروتسک به‌منزله‌ی آفریده‌ای معنادار و به‌مثابه‌ی هنری با قابلیت‌های متافیزیکی، و نیز در پذیرش شخصیتِ هنریِ آن و قابلیت هنرمند در دادنِ شکلی بیرونی به تضادهای درونی میان سویه‌های مخوف و غیر جدیِ طبیعتِ او نهفته است.

درحالی‌که تعریفی که راسکین از گروتسک به دست می‌دهد برای این ژانر در حوزه‌ی مجسمه‌سازی اهمیت قائل می‌شود، در سده‌ی نوزدهم به برکت پژوهش‌های مهم هاینریش اشنه‌گانس دربابِ ژانر، گروتسک درمقامِ یک ژانر وارد نظریه‌ی ادبی شد. اشنه‌گانس گروتسک را ژانری اخلاقی و ساتیری تعریف کرد که از کاریکاتور و بورلسک متمایز است و رابطه آن را ابداع کرده است. او گروتسک، به‌مثابه‌ی یک ژانر، را متضمن اغراقی فراتر از کاریکاتور می‌داند که غرابت را به حد افراط می‌رساند، اما اهداف جدی ادبی دارد.

نظریه‌ی مدرن

ولفگانگ کایزر در واکنش نسبت به نظریه‌های «گروتسک ـ کمدی»، تحقیق تازه‌ای در موردِ این موضوع انجام داد. او در سده‌ی بیستم نخستین فردی بود که کوشید تا با استفاده از روش‌شناسی تحلیل ساختاری که در آن هنگام رایج بود، و نیز با نوعی بررسی تاریخیِ سنتی، نظریه‌ای «عمومی» در این مورد به دست دهد. او کارش را در ۱۹۳۲ شروع کرد و در سال ۱۹۵۷ با انتشار کتاب گروتسک، آن را به پایان برد. او مصالح کارش را از درک و دریافتِ خود از جنبه‌های آزاردهنده‌ی ادبیات و هنر می‌گیرد و آن‌ها را به گروتسک پیوند می‌دهد. او به ویژگی‌های جدی و خوف‌آورِ نقاشی اسپانیایی، و فانتزی‌های غریبِ کمدیا دلارته اشاره می‌کند. بخش عمده‌ی مطالعات او مصروف بررسی ویژگی‌های متافیزیکی و اهریمنیِ ادبیات و هنرِ رمانتیک و مدرنِ آلمان می‌شود. کایزر با نوعی گرایش گوتیک کار خود را شروع می‌کند و گروتسک را، به لحاظ صوری، ساختارِ «جهانی بیگانه» می‌انگارد؛ عنصر بازی‌گونِ آن نوعی بازی است با پوچی که از آن جهان بیگانه برمی‌خیزد؛ خنده‌ی آن «ناخواسته و مفتضح» است؛ و هدف اصلیِ آن «فراخوانیِ جنبه‌های اهریمنیِ جهان و به انقیاد درآوردنِ آن» است ــ و این عبارتی است که تحت عنوان «گروتسک گوتیک» بهتر شناخته می‌شود. (نیز نک: بازی).

کایزر با این اعتقاد که زیبایی‌شناسان پیشین توفیقی در بررسی ساختارِ ذاتیِ گروتسکِ موهوم نداشته‌اند، می‌کوشد تا مانع از آن شود که این امر مورد بی‌توجهی قرار گیرد. او با فهم اشاره‌های ژان پل و سایر رمانتیک‌ها، جنبه‌ی «کابوس‌گون و اهریمنی و شوم» گروتسکِ رمانتیک را جدا کرد و ژرفای فلسفیِ آن را در تصاویرِ «جهانِ در حال تکه‌تکه شدن» قرار داد. کایزر گروتسک را نوعی نیّت هنری می‌دانست که با واکنش‌های خواننده نسبت به «بیگانگی» و سردرگمی انطباق دارد، و به این ترتیب، سعی کرد تا پیوندی میان نقاشی‌های بروگل، دنیای خیالیِ کمدیا دلارته، و نهضت «طوفان و طغیان»؛ و گروتسکِ رئالیستیِ رمانتیک‌های آلمانی از جمله کلر، فیشر، و بوش؛ و نویسندگان سده‌ی بیستم آلمان نظیر ودِه‌کینت، اشنیتسلر، کافکا، توماس مان؛ و نقاشان سور-

رئالیست از قبیلِ کیریکو، دالی، ارنست؛ و هنرِ گروتسکِ خیالیِ کسانی مانند انسور، کوبین، و وبر به وجود آورد. به رغم تأکید افراطیِ کایزر بر امر مخوف، او سهم مهمی در شکل‌گیریِ نظریه‌ی مدرن داشت، زیرا نخستین کسی بود که نشان داد گروتسک «اصل ساختاریِ جامعی» است که تبعات معناداری برای گفتمان جدیِ فلسفی دارد.

بررسی میخاییل باختین در موردِ گروتسکِ رابله و کارناوالِ سده‌های میانه (آیین‌ها و جشن‌های مردمی) به صورت نوشته‌ای منتشر-نشده در سال ۱۹۴۰ به اتمام رسید و برای انتشار، در سال ۱۹۶۵، در آن بازنگری شد. و این مقارن با زمانی بود که کایزر هم در این مورد مطالعه می‌کرد. باختین مانند کایزر، در برابر نویسندگان هنریِ پیشین که گروتسک را از حوزه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی بیرون می‌گذاردند و فعالیت خلاقه‌ی مردمی را تجلیاتِ مبتذلِ جامعه‌ی «پست» می‌انگاشتند و آن را نفی می‌کردند، واکنش نشان داد. اما تفاوت‌های مهمی میان این دو تن وجود دارد. کایزر می‌کوشد با تأکید بر جنبه‌های اهریمنی و مخوفِ گروتسک و دادن معنایی متافیزیکی به آن‌ها، گروتسک را از یک عقیده‌ی بی‌ارزش فراتر بَرَد و آن را در مقام یک مقوله‌ی جديِ زیبایی‌شناختی به دیگران بقبولاند. حال آن‌که باختین با پذیرش خنده و جنبه‌ی کمیک و «نازل» فرهنگ توده‌ای، گروتسک را ترفیع داد. او به اصلِ کمیکِ کارناوالِ عامیانه، محتوای فلسفیِ معناداری بخشید که بیان‌گرِ آرمان‌های اتوپیاییِ «زندگی جمعی، آزادی، برابری، و فراوانی» است.

نظر باختین در موردِ گروتسکِ سده‌های میانه، نظامی مادی از صور خیال بود که «فرهنگِ فکاهیِ توده» که بهترین بیان ادبیِ خود را در آثار رابله، شکسپیر و سروانتس می‌یابد، آن را خلق می‌کرد. چنان‌که در تاریخ‌های گذشته خاطر نشان شده بود، جهانِ کارناوالِ سده‌های میانه که در آن تخیلِ گروتسک به اوج شکوفایی رسید، به طورِ غیرِ معمولی، از سوی مقامات کلیسا و شهر در قالبِ روحِ حاکم بر ایامِ تعطیل، مجاز دانسته می‌شد. باختین تاریخ اجتماعیِ کاملِ گروتسک را (با حذفِ گروتسک‌های باستانی و برخی از گروتسک‌های تقلیديِ رنسانس) از نو تفسیر کرد و فرهنگ کارناوالیِ سده‌های میانه را جهانی دانست که کاملاً در تقابل با جهانِ رسمی و ملال‌آورِ مرجعیتِ نهادینه قرار می‌گیرد؛ جهانی که حتی جشن‌های مُجاز را نیز شامل می‌شد. باختین توضیح می‌دهد که پس از رنسانس، حکومت به طور فزاینده‌ای آزاديِ کارناوال را محدود کرد. در سده‌های بعد، گروتسک بدون آن که هیچ‌گونه ارتباطی با فرهنگ توده‌ای داشته باشد، در سنت‌های ادبی باقی ماند.

تحلیل ساختارگرایانه‌ی باختین، زبان و صور خیالِ گروتسکِ رابله را در چارچوب جهانِ فروادبی و کارناوالیِ فرهنگِ توده‌ايِ سده‌های میانه تبیین می‌کرد. (نک: ساختارگرایی). تصاویر این نوع گروتسک از جشن‌ها و از بدن (به ویژه پایین‌تنه) نمونه‌های ادبیِ فکاهه‌ی مثبت و نشاط‌آورِ گروتسکِ عامیانه بود. گرچه بررسی باختین عمدتاً معطوف به گروتسک در مقامِ دستاورد ادبیِ رابله بود، اما اهمیتِ مثبتِ فلسفیِ احیای امرِ کمیک را نیز به فرهنگ کارناوالیِ سده‌های میانه می‌بخشید. اما اهمیت پژوهش‌های باختین به لحاظِ مفروضاتِ اجتماعیِ آن در موردِ پایگان طبقاتی، زیبایی‌شناسی و آرمان‌های اتوپیایی، از رابله فراتر می‌رود. از نظر باختین، فرهنگ «والا» خلاقیت را سرکوب می‌کند،

حال آن‌که فرهنگ «پست» آن را نو و احیا می‌کند. تحلیل او درموردِ رابله و کارناوال به مقابله با تمامیِ پایگان‌های «بسته» برمی‌خیزد و باب بحثِ جدی درموردِ فرهنگِ عوام را می‌گشاید. (نیز نک: نقد مکالمه‌ای).

نظریه‌ی گروتسک پسامدرن

ناقدان پسامدرن با ایجاد ترکیبی از نظریه‌های کایزر و باختین و یا از طریق بازاندیشی در نظام‌های زیبایی‌شناختیِ قدیمی‌تر، به بررسی دوگانگی‌های گروتسک در ادبیات پرداخته‌اند. در این چارچوب، نیل رُدز دریافت که ترکیب مفاهیم اشنه‌گانس و باختین دربابِ رئالیسمِ گروتسک، می‌تواند نثر تامس نَش نویسنده‌ی عصر الیزابت را توضیح دهد. مایکل بریستول برای بحث درموردِ گروتسک یا کارناوال در ادبیات نمایشیِ رنسانس انگلستان، از نظریاتِ باختین استفاده کرد. پیتر استالی‌براس و آلن وایت نظریاتِ باختین درموردِ گروتسک را به کار بستند تا نشان دهند که چگونه شاعرانِ انگلیسیِ آغازِ سده‌ی هجدهم که در جستجوی گفتمانی برین در شیوه‌ی نوکلاسیک بودند، گروتسکِ «نازل» را از آنِ خود کردند و کوشیدند آن را محدود و اصلاح کنند؛ ولی درعین‌حال، مجبور شدند برای تعریف فرهنگ «والا» که آرزوی آفریدنش را داشتند، به همین گروتسکِ نازل وابسته بمانند. تونی اُبراین جانسن برای تجزیه و تحلیل آثارِ جان سینگ، ترکیبی از نظریه‌ی هنریِ ویکتور هوگو درموردِ ساختارِ دوگانه و ناسازگارِ گروتسک، و تعریف فیلیپ تامپسون از گروتسک به‌مثابه‌ی «برخورد لاینحلِ ناسازگاری‌ها در اثر و در واکنش به اثر»، و دیدگاه‌های کایزر و باختین، به دست داد. کارِ جان راسکین در سامان‌دهیِ گونه‌های گروتسک همچنان مورد توجه محققان پسامدرنی مانند گ. گ. هارپم قرار می‌گیرد؛ محققی که گروتسکِ مورد نظرِ راسکین را همچون تناقضِ هنریِ موجود در آثار برونته، پو، مان، کنراد و فالکنر تفسیر می‌کند. اخیراً برنارد مک‌اِلوری برای تجزیه و تحلیل داستان‌های کافکا، جویس، گراس، و پینچون، دوباره به راسکین روی آورد تا از نظامِ نظریِ وی در مورد گروتسکِ دورگه‌ی شوخ-ترسناک بهره بگیرد.

← ناسازه؛ کارناوال

Frances K. Barasch

گفت‌کرد /گفته (Enonciation / Enoncé)

در زبان‌شناسی فرانسوی و نظریه‌ی نشانه‌شناختی، اصطلاحات «گفت‌کرد» و «گفته» برای متمایز کردن فرآیند خلقِ یک پاره‌ی گفتار یا نوشتار و آن‌چه از این فرآیند نتیجه می‌شود به کار می‌روند. (نک: نشانه‌شناسی). درحالی‌که مطالعات زبان‌شناختیِ دوره‌ی ساختارگرایی به جستجوی قوانین و مشخصه‌های اساسیِ مفهومِ سوسوریِ زبان (لانگ) محدود می‌شد، زبان‌شناسان پساسوسوری به بررسیِ قلمروِ گفتار (پارول یاکنش‌های فردیِ گفتمان) پرداخته‌اند که پیش‌تر، به‌قدری آشفته و دشوار تلقی می‌شد که تصور نمی‌رفت بتوان آن را سامان‌دهی کرد (نک: زبان /گفتار). یکی از پی‌آمدهای معطوف شدنِ توجهات به گفتار، تکوینِ نظریه‌های مربوط به «گفت‌کرد» بود؛ چراکه نظریه‌پردازان به نظریه‌ی زبانی‌ای نیاز داشتند که از محدوده‌های جمله (به‌عنوانِ بزرگ‌ترین واحدِ مطالعه) فراتر رود و بتواند ابعاد گوناگون متن را که در اهداف و روش‌های ناب ساختارگرایی بدون توضیح می‌ماند، مورد بررسی قرار دهد.

امیل بنونیست که نخستین آثار را در موردِ گفت‌کرد نوشته است، گفت‌کرد را کنش فردیِ استفاده از زبان تعریف می‌کند ([۱۶۰]، جلد دوم، ص ۸۰). بنابر این، گفت‌کرد را باید کنشِ خلقِ یک گفته یا متن دانست؛ کنشی که ردّ پای خود را در گفته‌ای که از آن حاصل می‌شود، بر جای می‌گذارد. گفته پدیده‌ای زبانی است که می‌تواند گفتاری یا نوشتاری باشد و به‌واسطه‌ی کنشِ فردیِ گفت‌کرد، تولید می‌شود. هر گفته فارغ از این که طول آن چقدر باشد، سرشتی بسته، ایستا و کامل دارد ([۳۹۵]، ص ۱۹۱). تقابلِ دوگانیِ گفت‌کرد/گفته، تقابل‌های دیگری را نیز در دل خود دارد: تقابلِ حرکت و فعالیتِ پویای گفت‌کرد در برابرِ ماهیتِ ایستا و کاملِ گفته، و تقابلِ گشودگیِ گفت‌کرد در برابرِ بسته‌گیِ گفته. این تعاریف وابستگیِ متقابلِ این دو اصطلاح را به یکدیگر نشان می‌دهد؛ نه صرفاً به این دلیل که در تعریف آن‌ها دُور وجود دارد (به این معنی که هر یک از آن‌ها ضرورتاً به‌وسیله‌ی اصطلاح دیگر تعریف می‌شود)، بلکه همچنین به این دلیل که وجودِ یکی مستلزم وجودِ دیگری است: به این ترتیب که کنش گفت‌کرد همیشه تولیدِ گفته می‌کند و این گفته هم فقط به‌واسطه‌ی کنشِ گفت‌کرد می‌تواند وجود داشته باشد.

با توجه به سرشتِ ناپایدارِ گفت‌کرد به‌مثابه‌ی یک فرآیند، و به‌مثابه‌ی کنشِ فردی‌ای که هیچ‌گاه به‌شیوه‌ای یکسان تکرار نمی‌شود، نظریه‌پردازان به مسئله‌ی مطالعه‌ی گفت‌کرد در معنای محدودِ آن توجه کرده‌اند. از آن‌جاکه شنونده/خواننده هرگز نمی‌تواند کنشِ گفت‌کردِ در جریان را متوقف کند یا جلوی حرکتِ مداومِ آن را بگیرد تا بتواند مطالعه‌اش کند، او فقط با گفته، یعنی با محصول این کنش، روبه‌روست. (نک: خواننده).

درنتیجه، بررسی گفت‌کرد در معنای اصلیِ آن به لحاظِ روش‌شناختی ناممکن است.' و این بن‌بستی است که به برابرانگاریِ این اصطلاح با ردّهایی که این کنش در «گفته» از خود به جای می‌گذارد، انجامیده است ([۸۶۴]، ص ۲۹؛ [۳۹۹]، ص ۴۰۵). کربرا-اورکّیونی به لغزشِ معناییِ دومِ این اصطلاح نیز اشاره کرده است. به اعتقاد وی، گفت‌کرد اغلب مترادف است با حضورِ فاعلِ گفتار یا نوشتار در درون گفتارِ خود. (نک: سوژه / ابژه).

بنا بر این، مطالعه‌ی گفت‌کرد فقط در چارچوب مطالعه‌ی گفت‌کردی که به صورتِ گفته درآمده، یعنی در بررسی ردّهایی که کنشِ گفت‌کرد در گفته به جاگذاشته است، عملی است؛ ردّهایی که شاخص حضور سوژه در زبان هستند. تحلیل یک گفته از این منظر، از طریق تأکید بر روابطِ گوناگونِ ممکن میان گوینده یا نویسنده (سخنگو)، کنشِ گفت‌کرد، گفته‌ی منتج از آن، و شنونده یا خواننده‌ی آن گفته (هم‌سخن) صورت می‌گیرد و بر ردّهای زبانی‌ای که گوینده یا نویسنده در گفته از خود بر جای گذاشته است، متمرکز می‌شود. دو جایگاه عمده‌ی سوژه در زبان، کلماتِ اشاری و عناصر وجهی هستند، که هر یک از آن‌ها از طریق مجموعه‌ای از اَشکال یا ترکیباتِ زبانیِ خاص بیان می‌شوند. عناصر وجهی بیان‌گرِ نگرش گوینده/نویسنده است که می‌تواند عدم اعتقاد، شک و تردید، عدم قطعیت و نظایر آن نسبت به گفته باشد که در جریان کنشِ گفت‌کرد بیان می‌شود و به‌وسیله‌ی شاخص‌هایی نظیر عناصر زیر بیان می‌شود: افعال وجه‌نما، قیدهای نگرش (نظیر: «شاید» و «قطعاً»)، گشتارهای وجهیِ فعل (مثل استفاده‌ی اختیاری از صورت مجهول و ساخت‌های غیرِشخصی)، فعل‌های

دیدگاهی، وجهِ فعل (مثل وجه شرطی که اغلب عدم قطعیت را می‌رساند)، عبارت‌هایی که متضمن ارزیابی هستند و بیانگرِ نگرشِ سوژه نسبت به گفته‌اند (گونه‌های وجهیِ مبتنی بر داوری)، و عبارت‌ها یا کلماتی که دال بر شک و تردید هستند (مثل «موسوم به»، «ظاهراً»). آ. ژ. گرِماس وجه‌پردازی را اعمالِ نظرِ سوژه در گزاره می‌داند ([۶۱۹]، ص ۶۷)، و بررسیِ افعالِ وجهی و نقشِ آن‌ها در پیشرفت خطیِ عنصر روایی را (نقشی ساختاری در کنشِ یک روایت، که یک یا چند شخصیت منفرد یا کنش‌گر می‌توانند انجام دهند) در دستور کار خود قرار می‌دهد. گرِماس نظریه‌ی خود درباره‌ی عناصرِ وجه‌نما را در چارچوب وسیع‌ترِ نظریه‌ی عناصر روایی و «مربع نشانه‌ایِ» خود جای می‌دهد. مطالعه‌ی او درباب عناصرِ وجه‌نما شبیه مطالعاتی است که در چارچوب معناشناسی و منطقِ موجهات صورت می‌گیرد، وی قلمروِ عملِ عناصرِ وجه‌نما را، هم در سطح ژرف‌ساخت می‌داند و هم در سطح روساخت.

جایگاه عمده‌ی دیگرِ سوژه‌گی در زبان عناصرِ اشاری یا «شاخص‌ها» هستند. معنا و مرجعِ این نشانه‌ها در هر کنشِ گفت‌کرد تغییر می‌کند. درحالی‌که چارلز سندرس پیرس عبارت‌های اشاری را در مقوله‌ی عام‌ترِ نشانه‌ی نمایه‌ای قرار می‌دهد، یاکوبسن کلمات اشاری را نمادهای نمایه‌ای می‌داند که در نقطه‌ی تلاقیِ میان رمزگان (در این‌جا، منظور زبانی است که پیام در قالب آن منتقل می‌شود) و پیام قرار دارند ([۷۹۹]، ص ۱۳۱). (نک: نمایه؛ ارتباط، نظریه‌ی). از نظر بنونیست، عناصرِ اشاری در جریانِ کنشِ گفت‌کرد و به‌واسطه‌ی آن‌ها خلق می‌شوند، چراکه این نشانه‌ها فقط در رابطه با «این‌جا» و «اکنونِ» گوینده/نویسنده موجودیت دارند ([۱۶۰]، جلد اول، ص ۲۵۲-۲۵۴). کلمات اشاری برخلافِ اصطلاحات و عبارت‌های دیگری که به‌قصدِ ارجاع به کار گرفته می‌شوند، ارجاعی دوگانه دارند: از سویی، بیانگرِ کنشِ گفت‌کردی هستند که این کلمات در چارچوب آن تولید شده‌اند، و از سوی دیگر، بیانگرِ ابژه‌های مورد اشاره‌ی خود هستند، و ماهیت این ابژه‌ها فقط در چارچوبِ بافتِ کلامی‌ای تعیین می‌شود که عنصرِ اشاری در آن آمده است. ضمایر شخصی، ضمایر اشاری (مثلاً «این» و «آن»)، برخی از قیدهای زمان و مکان (مانند «این‌جا»، «حالا» و «آن‌جا»)، زمانِ فعل (به‌خصوص زمان حال)، و در برخی موارد، حرفِ تعریفِ معیّن در زمره‌ی عناصرِ اشاری قرار می‌گیرند. عناصرِ اشاری به‌واسطه‌ی ظرفیت ارجاعی‌شان، پیوند میان گوینده/نویسنده و مخاطب/خواننده را افزایش می‌دهند، زیرا این کلمات بر توجهِ مخاطب/خواننده به موضوع، زمان، مکان یا شخصی که گوینده/نویسنده بر آن اشاره دارد تمرکز می‌کنند، و این به شرطی است که مخاطب/خواننده بتواند مبنای حوزه‌ی اشاریِ گفته (یعنی نقطه‌ی تلاقیِ «من»، «این‌جا» و «حالا») را تشخیص دهد. مطالعات بنونیست در موردِ ضمایر (در دو جلد کتاب مسائل زبان‌شناسی عمومی) به‌ویژه در فهمِ رفتارِ زبانی و نشانه‌ایِ ضمایرِ «من» و «تو» و نقشِ وحدت‌بخشِ آن‌ها در خلقِ سوژه، مؤثر هستند.

حضور یا غیابِ نسبیِ نشانه‌های کنشِ گفت‌کرد در گفته‌ی حاصله، امکان می‌دهد که مشخصه‌های گفته را، به‌لحاظِ شفافیت یا تیرگیِ آن‌ها، تعیین کنیم (فرانسوا رکاناتی). متن یاگفته‌ی

شفاف نشانه‌های ناچیزی از فرآیندِ گفت‌کردِ خود را به همراه دارد یا اصلاً به‌کلی فاقد آن است، تقریباً عاری از عناصر وجه‌ساز و عناصر اشاری است، و وجه مشخصه‌ی آن، غیابِ نسبیِ گوینده / نویسنده از گفته، و بنابراین، وجودِ حداکثرِ فاصله میان گوینده /نویسنده و متن است، و درنتیجه، احساسِ عینیت را به خواننده می‌دهد. اما متنِ بسیار تیره سرشار از نشانه‌های متعددِ گفت‌کردی است، حضور گوینده /نویسنده در آن، و فاصله‌ی کمینه‌ی او از گفته آشکار است، خودبازتابنده است و جلوه‌هایی از ابهام و ذهنیت را به گفته می‌دهد.

بنابراین، تفاوت قابل ملاحظه‌ای میان دو نوع مطالعه وجود دارد: (۱)مطالعه‌ی یک متنِ خاص از منظرِ فرآیند گفت‌کردِ آن ــ مطالعه‌ای که به متن چونان حرکت و فرآیند می‌نگرد و حضور و کارکردِ شاخص‌های گفت‌کرد را توضیح می‌دهد و پیش از این درباره‌اش سخن گفتیم، و (۲)مطالعه و بررسیِ یک متن از منظر وضعیتی که به‌عنوانِ یک گفته دارد. این نوع دوم، متن را چونان موجودی می‌نگرد که از هرگونه نظام یا بافتِ ارجاعی (موقعیت گفت‌کرد) و از گوینده / نویسنده‌ای که آن را خلق کرده به دور است، نقش شاخص‌های ذهنی را انکار می‌کند، و بر تقسیمات ساختاری، ساخت‌های نحوی، انواع دلالت‌های تصریحی و ضمنیِ واژگان، وجوهِ توصیف، و غیره تأکید می‌گذارد (کاترین فوک). امروزه بسیاری از نظریه‌پردازان اعتقاد دارند که این نوع دوم مطالعه ناکامل و تقلیل‌گراست، و باید ساحتِ گفت‌کردی و گفتمانی را نیز در مطالعه‌ی متونِ گفتاری یا نوشتاری گنجاند. بنابراین، گذار از مطالعه‌ی گفته‌ی تنها به مطالعه‌ی گفت‌کردِ مربوط به آن، متضمن توجه به ابعادِ معنایی (رابطه‌ی میان گفته و مرجعِ آن) و کاربردیِ گفته (رابطه‌ی گفتمانی میان هم‌سخنان، گفته و بافت موقعیتیِ گفت‌کرد) است. در این معنا، مطالعات گفت‌کردی با نظریه‌های کنش کلامیِ جان آستین و جان سرل و تحقیقاتِ آنان درباره‌ی جنبه‌های کنشی و کارگفتیِ گفته ارتباط دارند. (نک: کنش کلامی).

علاوه‌بر پژوهش‌های زبان‌شناختی درباب گفت‌کرد و گفته (آنتوان کولیولی؛ دنون بوالو)، کاربستِ نظریات مربوط به گفت‌کرد و تمایزِ گفت‌کرد /گفته در رشته‌های گوناگون، بسیار متعدد و ثمربخش بوده است. توصیفِ شاخص‌های گفت‌کرد، تعیین و توضیح سنخ‌های گوناگونِ سخن را ــ که تمایز میان «داستان» (عینی) و «سخن» (ذهنی) به‌وسیله‌ی بنونیست انگیزای آن بود ــ امکان‌پذیر کرد. این تمایز به‌دست منتقدانی نظیر ژان‌میشل آدام، ژرار ژنت، ژنی سیمونن و تزوتان تودوروف به منظور مطالعه‌ی ادبیات جرح و تعدیل شده است. در این معنا، نظریه‌های گفت‌کرد سهم به سزایی در نظریه‌های روایت‌شناسی دارند. تحلیل گفت‌کردیِ متون ادبی در موردِ بسیاری از رمان‌های معاصر (مانند «رمان نو» فرانسه) موضوعیت فراوان دارد. این متون سرشار از شاخص‌های گفت‌کردی‌اند (مثلاً تغییر راوی از اول‌شخص به سوم‌شخص و برعکس، راویان دوم‌شخص، لایه‌بندیِ چندین موقعیت گفت‌کردی) (نک: منبع [۷۰۸]). سخنرانی‌های سیاسی و نیز گزارش وقایع سیاسی در روزنامه‌ها و مجلات منبعی غنی برای مطالعات گفت‌کردی فراهم آورده‌اند، و دلیلِ آن این است که برخی از متون سیاسی اغلب بازنویسیِ یک گفتارِ قبلی یا تفسیری بر آن گفتار هستند ([۶۳۹]، ص ۲۳). در

بازنویسیِ گفتارِ قبلی که بر اساس اعتقادات و نگرش‌های تحلیل‌گر یا روزنامه‌نگار صورت می‌گیرد، شاخص‌های گفت‌کردِ دوم نگرشِ گوینده یا نویسنده را نسبت به گفته‌ی اصلی بیان می‌کنند. (نک: فرازبان). از جمله نمونه‌های این تحلیل می‌توان از بررسیِ دُنیز مالدیدی‌یه درباره‌ی پوشش خبریِ جنگ الجزایر، و نیز از سنخ‌شناسیِ لوسیل کوردِس در موردِ خطابه‌ی سیاسیِ جدلی و خطابه‌ی سیاسیِ آموزشی که در آن غیاب یا حضورِ شاخص‌های گفت‌کرد بیان‌گرِ موضعِ ایدئولوژیکِ خاصی از سوی گوینده است، نام برد.

مفاهیمِ مربوط به گفت‌کرد و گفته نقش مهمی در برخی از نظریه‌های روان‌کاوی به ویژه آثار ژاک لاکان داشته‌اند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی). لاکان در تمامیِ آثارش نه تنها به نقش بی چون و چرای زبان به‌مثابه‌ی میانجیِ تمامیِ دال‌های دیگر تأکید کرد و مشارکتِ سوژه در معنا را تنها بعد از فراگیریِ زبان ممکن دانست، بلکه ادعا کرد که ناخودآگاه به‌واسطه‌ی دسترسیِ سوژه به زبان، یعنی با توانایی او در انجام گفت‌کرد، به وجود می‌آید. (نک: دال / مدلول / دلالت). سوژه‌ی لاکانی به‌واسطه‌ی تمایز سوژه‌ی سخن‌گو و سوژه‌ی گفته (که در تمایز گفتمان ناخودآگاه و گفتمان خودآگاه نیز آشکار است) شکل می‌گیرد، و بنا بر این هم‌زمان، هم سخن‌گو است و هم درباره‌اش سخن گفته می‌شود. علاوه بر این، مفهوم لاکانیِ سوژه‌گی مفهومی رابطه‌ای است، زیرا از مکالمه‌ی میان بازنمودهای آرمانیِ جایگاهِ سوژه‌گیِ «من» و «تو» شکل می‌گیرد. مفاهیم گفت‌کرد و سوژه‌ی سخن‌گو به‌مثابه‌ی یک سوژه‌ی گسسته (در این‌جا بار دیگر، تفاوت میان فاعلِ دستوری و فاعلِ گفته از سویی، و سوژه‌ی سخن‌گو یا سوژه‌ی گفت‌کرد از سوی دیگر، اهمیت بسیار دارد) اساسِ تحلیلِ نشانه‌شناختیِ ژولیا کریستوا است که برمبنای آن نشانه‌شناسی باید به‌مثابه‌ی یک نظام نشانه‌ای، از معنا فراتر رود و زبان را چونان کنشی دلالت‌گر، چونان گفتمانی که سوژه‌ی سخن‌گو آن را آفریده است، مطالعه کند (نک: منابع [۸۹۸] و [۹۰۷]). (نک: کنش دلالت‌گر). کریستوا با بهره‌گیری از زبان‌شناسی، روان‌کاوی و فلسفه بر سوژه‌ی در فراشد (*le sujet en procès*) تأکید می‌کند (نک: منابع [۸۹۵] و [۸۹۹])، و نشان می‌دهد که چگونه ناهمگنی و ناخودآگاه به فرآیند دلالت شکل می‌دهند. او همچنین اهمیتِ نقشِ زبانِ شعری را در مقامِ جایگاهِ هجومِ ساحتِ نشانه‌ای به امرِ نمادین به نمایش می‌گذارد (نک: منبع [۸۹۷]). درعین حال، کریستوا نوعی سنخ‌شناسیِ گفتمان ادبی را نیز طرح می‌کند که بر پایه‌ی انواع گوناگونِ انطباق یا عدم انطباقِ سوژه‌ی گفتمان، سوژه‌ی گفته، و مخاطب، و در چارچوب مقوله‌های باختینیِ مکالمه‌ای / تک‌گویه‌ای بنا شده است. (نک: نقد مکالمه‌ای؛ تک‌گویگی؛ چندآوایگی / مکالمه‌گری). لوس ایریگاری با کار در چارچوب زبان‌شناسی و روان‌کاوی، از حضور یا غیابِ نسبیِ شاخص‌های گفت‌کرد استفاده می‌کند تا کلام بیماران هیستریک و وسواسی را توصیف کند (نک: منبع [۷۷۵]).

نظریه‌ی گفت‌کرد کمک بسیاری به مطالعه‌ی گفت‌کردِ سینمایی کرده است که از جمله می‌توان به بررسی‌های موقعیتِ گفت‌کرد در گفتمان فیلم در چارچوب تمایزِ سوژه‌ی سخن‌گو / سوژه‌ی موردِ اشاره در سخن (کایا سیلورمن)،

بافتِ فرهنگیِ بزرگ‌تر و دستگاهِ فنیِ فیلم‌سازی (فرانسوا ژُست)، ردِّپاهای سوژه‌گی در تصویر (ترزا لائورتیس و استیون هیت) ــ از طریق انطباق نظریات ژرار ژنت درباره‌ی گفتمان روایی بر روایت سینمایی (آندره گودرو و فرانسوا ژُست) ــ اشاره کرد. در آخر باید گفت که گفتمانِ نوشتارهای علمیِ به‌ظاهر شفاف نیز مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند تا در این گفتمان نیز شاخص‌های گفت‌کردیِ سوژه‌گی که غالباً پنهان هستند، برملا شوند (پی‌یر اوئله).

← کنش کلامی؛ گفتمان؛ روایت‌شناسی

Barbara Havercraft

گفتمان (Discourse)

امروزه «گفتمان» در دو معنای متفاوت اما مرتبط به کار می‌رود. یکی به «یک قطعه‌ی بزرگِ زبانی» اشاره دارد، و دیگری به سازمان‌بندی اجتماعیِ محتواها در کاربرد. اولی وجه مشخصه‌ی رویکرد زبان‌شناختی است و از سنّتی انگلیسی ـ آمریکایی برخاسته است، و دومی وجه مشخصه‌ی رویکرد ـ هایی است که از منظری اجتماعی به آن می‌نگرند و با سنّتِ فرانسوی پیوند خورده است. هم‌پوشیِ چشمگیری هم بین این دو وجود دارد.

البته تا سی سال پیش، «گفتمان» همان معنای سنتی خود را داشت و عبارت بود از عرضه‌ی مُنظمِ یک موضوعِ معین در قالب نوشتار یا گفتار. و اینَ چیزی استَ که با آثار نویسندگانی چون دکارت و ماکیاولّی پیوند دارد. اما معانیِ امروزینِ این واژه تاحدی بیانگرِ تأثیر رشته‌هایی چون زبان‌شناسی، فلسفه، نقد ادبی، تاریخ، روان‌کاوی و جامعه‌شناسی است. این اصطلاح به زمینه‌ی مشترکِ پژوهش‌های متنوعی در موردِ ماهیت و کاربرد زبان بدل شده است.

عامل اصلیِ شکل‌گیریِ مفهومِ گفتمان در پژوهش‌های انگلیسی ـ آمریکایی، کشفِ قواعد و مشاهده‌ی ویژگی‌های موجود در واحدهای زبانیِ بزرگ‌تر از جمله بوده است. این امر منجر به تعیین دوباره‌ی اهداف پژوهش‌های زبانی شد: برخلاف چامسکی که برای توصیفِ دانشِ انسان از دستوری بودنِ جمله‌ها اولویت قائل بود، بررسیِ گفتمان بر اهمیتِ توصیفِ توانشِ ارتباطیِ ما، تواناییِ ما در ترکیبِ جمله‌ها، و پیوند زدنِ آن‌ها به موضوعِ گفتمان، و بیان چیزی مناسب در زمانی مناسب تأکید داشت. زنجیره‌ای از جمله‌های به‌لحاظِ دستوری خوش‌ساخت لزوماً یک کنش ارتباطیِ موفق را به وجود نمی‌آورد. اگر در پاسخ به این پرسش که «اسمتان چیست؟»، بگوییم «گاوها زیر پل راه می‌روند»، جواب مناسبی نداده‌ایم. و این در حالی است که هر دو جمله به‌لحاظِ دستوری درست هستند. البته چنین گفتگویی در بافتِ مثلاً یک رمان سوررئالیستی یا در زبانِ بیمارانِ مبتلا به اسکیزوفرنی معنا دارد. اما زبانِ معمولی و عادی زبانی منسجم و هماهنگ است و یکی از اهداف گفتمان‌کاوی نشان دادنِ این نکته است که چگونه دانستنِ قراردادهای ناظر بر پیوندِ جمله‌ها به یکدیگر و پیوند آن‌ها به بافت، شرطِ ضروریِ برقراریِ یک ارتباط موفق است. (نک: ارتباط، نظریه‌ی).

این برخورد زبان‌شناختی توجهش معطوف به ویژگی‌های صوریِ قطعاتِ زبانیِ بزرگ‌تر از جمله است، ویژگی‌هایی مانند بسامد واژه‌ها، ساختارهای نحوی، هم‌آیی‌های واژگانی، نظم ساختارهای خودِ متن، ساختارهای فراجمله‌ای مانند ساختار مبتدا ـ خبری، پاراگراف، سناریو، ژانر، و غیره.

توجه به فهم زبان در بافتِ ارتباط، کانونِ فهمِ

امروزینِ ما از گفتمان است. معنای بافتِ ارتباط از یک حوزه‌ی پژوهشی به حوزه‌ی دیگر تفاوت می‌کند. در فلسفه‌ی زبان، نظریه‌ی کنش کلامی، خصوصاً آن‌گونه که در آراءِ آستین و سرل شرح و بسط یافته است، در این تعریفِ بسط‌یافته از گفتمان گنجانده شده است. نظریه‌ی کنش کلامی تاحدی واکنشی بود در برابرِ مفهوم بی‌مایه‌ای از زبان که اثبات‌گراییِ منطقی برای ما به ارث گذاشته بود و مبتنی بود بر این باور که کاربردِ معنادارِ زبان مشتمل است بر بیان گزاره‌هایی در بابِ جهان که می‌توانند صادق باشند یا کاذب.

آستین و سپس سرل این نظر را مطرح کردند که کاربردِ زبان صرفاً شامل بیان جمله‌های صادق یا کاذب درباره‌ی جهان نیست، بلکه نوعی عمل هم است، بیانِ نیّت‌ها و مقاصدِ اشخاص یا وضع و حالتِ امور هم هست. فهم معنای یک گفته در گروِ دانستن چیزی بیش از مصداق آن است؛ باید «بارِ» آن را هم فهمید، باید فهمید که آیا این گفته از مصادیقِ چیزی‌ست که آستین و سرل آن را «کنشِ کارگفتی» نامیده‌اند و قولی می‌دهد، فرمانی می‌دهد، سؤالی می‌پرسد و غیره. نظریه‌ی کنش کلامی با بررسی نمونه‌های هرچند ساختگی، زمینه‌ی مناسبی برای توضیحِ شرایطِ ضروریِ یک کنشِ ارتباطیِ موفق فراهم آورده است، و این کاری بود که نه تنها فلسفه‌ی زبان‌شناختی به سراغ آن نرفت، بلکه دستورِ زبانِ جمله‌بنیادِ چامسکی هم از آن سر باز زد (نک: منبع [۱۳۶۳]).

حوزه‌های پژوهشیِ دیگری نیز که باید از آن‌ها یاد کنیم، جامعه‌شناسیِ تعامل کلامی، مکالمه‌کاوی، و زبان‌شناسی نقش‌گرا هستند. جامعه‌شناسیِ تعامل کلامی با بسط مفاهیمی از قبیلِ «جامعه‌ی زبانی» و «سبک گفتار»، فهم ما را از زبان به‌مثابه‌ی یکی از نیروهای زندگی اجتماعی، و به ویژه، فهم ما را از چگونگیِ مشارکتِ زبان در شکل‌گیریِ هویت و تفاوتِ اجتماعی پالوده‌تر ساخت. مکالمه‌کاوی پرسش‌های گوناگونی را مطرح می‌کند ــ پرسش‌هایی از قبیلِ «رخ‌دادهای سازنده‌ی یک مکالمه کدام‌اند»، «چگونه ما نوبت سخن گفتنِ خود را در مکالمه تشخیص می‌دهیم»، «چه کسی موضوع مکالمه را کنترل می‌کند» و غیره ــ و به این وسیله می‌کوشد تا قواعد و حد و حدودِ مکالمه‌های واقعی را تعیین کند (نک: منبع [۳۰۱]). فرض اصلیِ زبان‌شناسیِ نقش‌گرا را نماینده‌ی شاخصِ آن، مایکل هلیدی، به‌خوبی بیان کرده است: «شکل خاصی که نظام دستوریِ هر زبان به خود می‌گیرد رابطه‌ی تنگاتنگی با نیازهای اجتماعی و فردی‌ای دارد که آن زبان باید انجام دهد». با فرضِ این که زبانِ ما به ما امکان می‌دهد تا گزاره‌ی واحدی را به اشکال متفاوتی بیان کنیم، زبان‌شناسی نقش‌گرا به بررسی این نکته می‌پردازد که چه چیزی باعث می‌شود یکی از این اشکال تحقق پیدا کند. این تعیین‌کنندگی امرِ پیچیده‌ای است: ترجیح یک شکلِ دستوری بر اشکالِ دیگر را تاحدی می‌توان به کمک بافتِ بلافصلِ گفتار توضیح داد، اما سایر بافت‌های قدرت و سیاست هم در این انتخاب حضور دارند و آن را احاطه کرده‌اند. زبان‌شناسی نقش‌گرا می‌تواند ما را نسبت به عملکرد ایدئولوژی در زبان، خواه در کاربرد روزمره‌ی آن و خواه در ادبیات، هشیار کند. برای مثال، کاربرد «اسم‌سازی» و «آدم‌گون‌سازی» مثلاً در جمله‌ی «بازارِ سهام امروز روز خوبی را پشت سر گذاشت» ــ می‌تواند این مسئله را که چه کسی مستقیماً سود برده است، پنهان کند ــ جمله‌ی فوق را مقایسه کنید با «امروز تعدادی از دلالان سهام و بورس‌بازان پول هنگفتی به جیب زدند». زبان‌-

شناسی نقش‌گرا، مکالمه‌کاوی و جامعه‌شناسیِ تعاملِ کلامی علاوه بر بالا بردنِ درکِ ما از بافت اجتماعیِ ارتباط، می‌توانند توضیح دهند که چگونه به هنگام کاربردِ زبان، نابرابری‌هایِ قدرت و منزلت مبادله می‌شوند و بر سرشان مبارزه در می‌گیرد؛ و به همین دلیل، ابزارِ انتقادیِ بالقوه‌ای را در اختیار گفتمان‌کاوی می‌گذارند (نک: منبع [۶۵۸]).

آراءِ فوق تأثیر چشمگیری بر مطالعات ادبی داشته‌اند. در یک سطح، بهبود شیوه‌های تجزیه و تحلیلِ زبانِ گفتاری موجب پیدایش مجموعه‌ای از فنونِ جدید برای خوانش دقیق زبان ادبی شده است. کارهایی که در حوزه‌ی مکالمه‌کاوی صورت گرفته است این امکان را به ما داده که بتوانیم توصیف دقیق‌تری از گفتگو در نمایش به دست دهیم. نظریه‌ی کنش کلامی مجموعه‌ی متنوع اما ناپایداری از مقوله‌هایی را به وجود آورده است که می‌توان آن‌ها را در تحلیل مقاصد و کنش‌های زبانی‌ای که در قالب راهبردهای رتوریکیِ ادبیات صورت می‌گیرند به کار گرفت (نک: منبع [۱۲۰۸]). در سطحی دیگر، گفتمان‌کاوی مدل عام و فراگیری برای خودِ ادبیات فراهم آورده است؛ این مدل به آثار ادبی به چشم ابژه‌های شمایلی‌ای که بیرون از عالمِ مقاصد و تأثیرات شکل گرفته‌اند نمی‌نگرد، بلکه آن‌ها را نوعی کنش ارتباطی میان مؤلف و خواننده می‌داند؛ کنشی که به طورِ اجتماعی شکل گرفته است، و از این حیث، ادبیات با سایر اَشکالِ ارتباط شباهت دارد (نک: منبع [۵۱۰]).

اما در چارچوب رویکردهای اجتماعی، متن (نوشتاری یا گفتاری) جایگاهی مادی است که در آن، معنایی که به طورِ اجتماعی شکل گرفته، سر بر می‌آورد. متن وسیله‌ی تحققِ معنای اجتماعیِ غیرِمادی در زبان یا سایر شیوه‌های بازنمایی است. گفتمان امری اجتماعی است و متن لزومی ندارد که حتماً زبانی باشد.

در این رویکردها همه‌ی توجه به ساختمان اجتماعی-گفتمانیِ جهان معطوف است و امر اجتماعی را تنها از طریق نمودِ آن در متن می‌توان شناخت. به بیان کلی‌تر، هدف عبارت است از تشخیص و توضیح عناصر متنی در مقام شاخص‌های موجودات اجتماعی یا اجتماعی-روانی مانند «هویت» و شکل‌گیریِ هویت (مثل هویت جنسیتی)، یا «سوژه‌گی».

از منظری دیگر، «گفتمان» اصطلاح پایه‌ی نوشته‌های فیلسوف و مورخ فرانسوی، میشل فوکو است. جایگاه گفتمان در آثار فوکو را می‌توان با ذکر دو نکته‌ی به‌هم‌پیوسته توصیف کرد. اولی، طرح گفتمان به‌مثابه‌ی یک پدیده‌ی تاریخی است؛ و این دیدگاهی است که در چارچوب پیکره‌ی اصلیِ آراءِ متفکران انگلیسی و آمریکایی، امری حاشیه‌ای بوده است. از نظر فوکو، هیچ نظریه‌ی عمومی‌ای در موردِ گفتمان یا زبان وجود ندارد؛ آنچه هست فقط توصیفی تاریخ‌بنیاد از گفتمان‌ها یا «کنش‌های گفتمانی» است. کنش‌های گفتمانی بر نوعی نظمِ گزاره‌ای استوارند که یک موضوع را تعریف می‌کنند —خواه این موضوع جنسیت باشد و خواه دیوانگی، خواه جنایت باشد و خواه اقتصاد— و مجموعه‌ای از مفاهیم را فراهم می‌آورند که می‌توان آن‌ها را برای تجزیه و تحلیل موضوع، برای محدود کردنِ آنچه می‌توان و آنچه نمی‌توان درباره‌ی آن گفت، و برای مشخص کردنِ کسی که می‌تواند آن را بگوید، به کار گرفت. اما نظمی را که یک کنش گفتمانی به وجود می‌آورد نباید با نوعی انسجام منطقی یا نظام‌مند اشتباه گرفت. این نظم، نظمِ یک رخ‌دادِ تاریخی

است، نه تحقق یک نظامِ از پیش موجود. تجزیه و تحلیلِ گفتمان تحقیقی است در بابِ موقعیت‌های تاریخی‌ای که امکان ظهور آن گفتمان را فراهم آورده‌اند اما تداوم آن را ضمانت نمی‌کنند. از آن‌جاکه گفتمان موضوعِ خود را تعیین می‌کند، هیچ معیار بیرونی‌ای برای تعیین صدق یا درستیِ آن وجود ندارد: به نظر فوکو، صدق یک گفتمان به یک شگرد رتوریکی شباهت دارد. اگر ما به صدقِ گفتمانی در بابِ جنسیت باور داریم، دلیلش این است که هیچ بدیلِ دیگری در اختیار نداریم. حقیقتْ خیال‌پردازیِ گفتمانِ کام‌یابی است که خیال‌پرداخته بودنِ آن از چشم ما دور مانده است.

دومین نکته‌ای که در نگرش فوکو نسبت به مفهومِ حقیقت می‌توان گفت، شک‌باوریِ بنیادینِ او در بابِ برخی مفروضات پایه‌ی تاریخ تفکر، نقد ادبی، و زبان‌شناسی است. فوکو مفروضاتی را که در اصطلاحاتِ نقد ادبی نظیر «سنّت» و «مؤلف» وجود دارد، تجزیه و تحلیل کرد و به نقد آن‌ها پرداخت. فوکو بر این باور بود که مفهومِ سنت نوعی وحدتِ غلط‌انداز به آثاری می‌دهد که به‌واسطه‌ی جستجوی اسطوره‌ی رشدِ یکنواختِ ادبیات، رشدی که ورای گسست‌های ناگهانی بین صورت‌بندی‌های گوناگونِ اجتماعی صورت می‌گیرد، تفاوتِ آن‌ها از چشم‌ها دور می‌ماند. به همین قیاس، مفهوم «مؤلف» نیز مفهومی تاریخی‌شده است: حتی در تمدنِ ما هم متونی وجود داشته‌اند که همیشه مستلزمِ داشتنِ مؤلف نبوده‌اند؛ زمانی بود که این متون که ما امروزه آن‌ها را متون «ادبی» می‌نامیم (داستان، افسانه‌های عامیانه، حماسه و تراژدی)، بدون این که اصلاً هویت مؤلف آن‌ها مورد سؤال بوده باشد، پذیرفته می‌شدند، رواج پیدا می‌کردند و ارزیابی می‌شدند» (فوکو؛ نک: منبع [۵۰۴]). این واقعیت را که ادبیات و مؤلفان رابطه‌ای چنین تنگاتنگ با هم پیدا کرده‌اند، باید به‌مثابه‌ی شرط یک کنشِ گفتمانی توضیح داد؛ کنشی که خود نیز می‌تواند به لحاظِ تاریخی گذرا و ناپایدار باشد.

نقد فوکو بر فهمِ عامِ ما از مؤلف، هماهنگ است با بخشِ دیگر و مهمی از برداشتِ او از گفتمان. از نظر فوکو، گفتمان، هم انکارِ وجودِ یک انگاره‌ی مرجع درباره‌ی ادبیات و زبان است و هم نقدی است بر آن؛ انگاره‌ای که بر مبنای آن، این کنش‌ها کنش‌هایی بیانی هستند. این بدان معناست که این کنش‌های بیانی هم عواطف و اندیشه‌های درونِ فرد را بیان می‌کنند و هم، به ویژه کنش‌های بیانِ ادبی، ابزارهایی برای بیانِ خود هستند. کنش‌های گفتمانیِ گوناگون در یک جامعه «جایگاه‌های سوژه‌گیِ» گوناگونی را فراهم می‌آورند که به ما امکان می‌دهد، به شکل معینی، در موردِ موضوعات معینی بنویسیم یا حرف بزنیم. اما این امر را نمی‌توان همسنگ کنش‌های بیانی یا تحقق خود دانست. شق مقابل آن درست است: «گفتمان تجلیِ آشکارشونده‌ی یک سوژه‌ی متفکر و داننده نیست، بلکه برعکس، کلیتی است که در آن، ممکن است انتشارِ سوژه، و گسستِ او از خودش رقم بخورد» (نک: منبع [۴۹۲]). توصیف این‌گونه‌ی گفتمان آشکارا این فرضِ رایج را که ادبیات کاربردِ تمام‌عیارِ زبان است، به چالش می‌کشد. از نظر فوکو، این صرفاً اسطوره‌ی دیگری از ادبیات در عصر فرهنگیِ ماست، اسطوره‌ای که ردِّپای آن را می‌توان در تبارشناسیِ آرمانِ خودبودگیِ معنادار، در قالب‌های شعر غنایی یافت. ادبیات در مقامِ گفتمان، به همان اندازه ما را، چه درمقامِ نویسنده و چه درمقامِ خواننده، بیان می‌کند که برگ‌های یک درخت به هنگام وزش باد، خود را بیان می‌کنند.

گر چه گفتمان فوکویی دشمن برداشت‌های سنتی از امرِ ادبی است، اما آثارِ او را می‌توان قرینه‌ی نظریِ کنشِ امروزینِ نوشتارِ ادبی دانست که خود توصیف‌کننده‌ی ناپدید شدنِ سوژه‌ی معنادار است (آثار نویسندگان آمریکایی جان آشبری و تامس پینچون مثال مناسبی در این مورد هستند). به طورِ عام‌تر، می‌توان گفت که کارِ صورت‌گرفته در موردِ مفهوم گفتمان، بازاندیشی در مورد مفاهیمِ مربوط به شکلِ ادبی را امکان‌پذیر کرده است. نظریه‌ی گفتمان به جای آن که اثر ادبی را نوعی هماهنگیِ آرمانیِ زیبایی‌شناختی بداند، یا آن را راه حل مطلوبی برای فرونشاندنِ تنش‌های روانیِ نویسنده یا خواننده بینگارد، آن را نمونه و مثالی از نهاد ادبیِ تاریخاً دگرگون‌شونده‌ای می‌داند که به شیوه‌های متفاوت و در زمان‌های متفاوت، میانجیِ روابط میان نویسنده و خواننده می‌شود و با این کار توزیعِ نابرابر قدرت در جوامع را بازمی‌تاباند، دگرگون می‌کند، یا با آن به چالش برمی‌خیزد (نک: منبع [۱۴۵]) و [۴۱۳]).
← زبان؛ متن؛ کنش کلامی؛ قدرت؛ اپیستمه؛ زبان‌شناسی انتقادی.

Jonathan Cook

گفتمان‌کاوی **(Discourse Analysis)**
گفتمان‌کاوی یک روش تحقیقِ بین‌رشته‌ای است که به‌مطالعه‌ی ساختارهای متون می‌پردازد و برای آن که چگونگیِ تکوینِ معنا را توضیح دهد، ویژگی‌های زبانی و اجتماعی-فرهنگیِ متون را بررسی می‌کند. (نک: متن). گفتمان‌کاوی در بسترِ انگلیسی-آمریکاییِ آن و از منظرِ جامعه‌شناسیِ تعاملِ کلامی، به اشکالِ گوناگونِ ارتباطِ شفاهی (گفتگوی روزمره، کنش‌های گفتاری، «صحبت») توجه ویژه‌ای دارد و در نحوه‌ی توزیع قدرت و اقتدار در مبادلات کلامی کند و کاو می‌کند (مَلکم کولتارد؛ نک: منبع [۳۰۱]). اما موضوع مورد مطالعه‌ی شاخه‌های فرانسویِ گفتمان‌کاوی بسیار متفاوت است. این شاخه بر پایه‌ی آثار میشل فوکو، لویی آلتوسر، میشل پشو، و میخاییل باختین، اساساً و نه منحصراً، به بررسیِ متونِ مکتوب در بافتِ نهادی، اجتماعی و سیاسیِ آن‌ها می‌پردازد. گفتمان‌کاوی برای رشته‌های فرهنگیِ رسمی (ادبیات، فلسفه، تاریخ) استثنا قائل نمی‌شود و با به‌کارگیریِ روش‌های حوزه‌هایی چون محتواکاوی، روایت‌شناسی، نشانه‌شناسیِ متن و نقادی ایدئولوژی (*Ideologiekritik*)، امکان مطالعه‌ی همه‌ی جنبه‌های گفتمان در زندگی روزمره را فراهم می‌آورد. نظریه‌ی گفتمان‌کاوی به ما می‌گوید که مناسبات قدرت در جامعه بر نحوه‌ی ارتباط ما با یکدیگر و نیز بر نحوه‌ی تولید «دانش» تأثیر می‌گذارد و آن را شکل می‌دهد. (نک: نشانه‌شناسی؛ متن؛ قدرت؛ ایدئولوژی).

گر چه شاید کارِ سوسور در زبان‌شناسیِ ساختارگرا بر جلبِ توجه یا عدمِ توجه به گفتمان‌کاوی تأثیر گذاشته باشد، اما باید گفت که وی بیشتر به بررسیِ ساختارها می‌پرداخت تا نظام‌ها. باید به طورِ مشخص از زبان‌شناس آمریکایی، زلیگ هریس، به‌عنوانِ یکی از بانیان گفتمان‌کاویِ معاصر نام برد. او در کتابی که در سال ۱۹۶۳ منتشر شد، گفتمان‌کاوی را روشی دانست که در هر نوع اطلاعاتِ خطیِ ناپیوسته ــ زبانی یا زبان‌گونه ــ که شامل بیش از یک جمله‌ی ساده باشد، به جستجوی ساختارِ عامی می‌پردازد که ویژگیِ کلِ گفتمان را تعیین می‌کند (نک: منبع [۳۰۱]). هریس به بررسی شیوه‌هایی می‌پرداخت که، به‌واسطه‌ی آن‌ها، اجزاءِ کلام (گفته‌ها، جمله‌ها،

واژه‌ها و اجزاءِ واژه‌ها) در یک سازه‌ی کامل یا رشته‌ای از سازه‌ها تکرار می‌شوند. از این رو، او ساختارِ کلام (الگو و مناسبات معناییِ آن) را که بدون ارجاع به اطلاعاتِ دیگر قابل مطالعه است، در کانون توجه خود قرار داد.

آثار متأخرتر در زمینه‌ی گفتمان‌کاوی، ساختارِ گفتمان را به پدیده‌های کلی‌ترِ نهادی و اجتماعی پیوند می‌زنند و به شدت وام‌دارِ آثار فوکو در زمینه‌ی تجزیه و تحلیل گفت‌کرد، واحدهای گفتمان و صورت‌بندیِ گفتمان هستند که در کتاب‌های باستان‌شناسیِ دانش (۱۹۶۹) و «نظم گفتمان» (۱۹۷۰) و نیز در بسیاری دیگر از آثار او که به بررسیِ تولیدِ دانش و قدرت در گفتمان پرداخته‌اند، مطرح شده‌اند: «هیچ شکلی از مناسبات قدرت بدون تأسیسِ حوزه‌ی دانشِ ملازم با آن وجود ندارد، و هیچ شکلی از دانش که هم‌زمان مناسبات قدرت را مسلم نپندارد و تأسیس نکند نیز موجود نیست» ([۵۰۳]، ص ۲۷). کار لویی آلتوسر نیز به مطالعه‌ی نحوه‌ی شکل‌گیریِ گفتمان‌ها و نقشِ کنش‌های نهادی در آن‌ها کمک می‌کند. آلتوسر در مقاله‌ی «ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت» (۱۹۲۷)، تأکید می‌کند که آگاهی به‌واسطه‌ی ایدئولوژی شکل می‌گیرد و ایدئولوژی نظامِ معنایی‌ای است که هر فرد را در مناسباتی خیالین با روابطِ واقعی‌ای که او در چارچوب آن‌ها زندگی می‌کند، قرار می‌دهد ([۱۰۸۸]، ص ۲۷). (نک: دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت؛ افق ایدئولوژیک).

گفتمان‌کاوی برای مطالعاتِ محتواکاوی زمینه‌سازی می‌کند و می‌کوشد آن‌ها را صورت‌بندی کند، و به این ترتیب، در محدوده‌ی اَشکال ایدئولوژیکیِ مفروض و لحظات اجتماعی-تاریخی، پرسش‌هایی پیرامون تولید، بازتولید، کارکرد و تأثیر واحدهای بنیادینِ گفتمان مطرح می‌کند. این واحدها مقید به شرایط تولید و نیز مقید به زمان اجتماعی-تاریخیِ شکل‌گیری‌شان هستند. بنابراین، گفتمان‌کاوی همچنین مطالعه‌ی قواعد، قراردادها و رویّه‌هایی است که به یک فعالیتِ گفتمانیِ خاص مشروعیت می‌بخشند و تاحدی آن را تعیین نیز می‌کنند. تجزیه و تحلیلِ کاملِ این حوزه‌های مطالعاتی گستره‌ی وسیعی از مسائل و موضوعات را دربرمی‌گیرد؛ گستره‌ای که از مسئله‌ی چگونگیِ عینیت‌بخشیدن به «نظامِ» یک پیکره آغاز می‌شود و مسئله‌ی «نحوه‌ی تحققِ یافتنِ مقولاتِ کارکردی توسطِ عناصرِ صوری» را نیز دربرمی‌گیرد ([۳۰۱]، ص ۸).

مکتب فرانسویِ گفتمان‌کاوی به بررسی مبادلاتی می‌پردازد که میان گفتمان‌های متفاوت (به‌جای یک گفتمان واحد) وجود دارد. مثلاً مارک آنژنو گفتمانِ اجتماعی را چنین تعریف می‌کند: «همه‌ی آن‌چیزی که در یک وضعیتِ مفروضِ جامعه، گفته یا نوشته شده است... [یا به‌جای] این «کلّ» تجربی...، نظام‌های عام، مجموعه‌ی موضوعات، قواعد گفت‌کردی‌ای که در یک جامعه‌ی مفروض، امر «گفتنی» ــ امر روایت‌شدنی و استدلالی ــ را سازمان می‌دهند و تقسیمِ کارِ گفتمانی را تضمین می‌کنند» ([۳۳]، ص ۱۳). آنژنو و همکارانش ادعا می‌کنند که در محدوده‌ی فشرده‌ی گفتمانِ اجتماعی، «الگوهایی» همچون سازه‌های روایتی و استدلالی، توصیه‌های موضوعی، نشانگرهای کاربردی، سرمشق‌های معنایی، نشانه‌های مربوط به گویش‌های اجتماعی و مجازهای بیانی پدید می‌آیند که همه‌ی آن‌ها را می‌توان در قالب «ابژه‌های اجتماعی» قرار داد (امیل دورکیم)؛ و نیز

واقعیاتی پدید می‌آیند که به‌واسطه‌ی کاربردشان، به نیروهای قدرت‌مندِ اجتماعی بدل می‌شوند؛ نیروهایی که نه منحصراً زبانی هستند و نه صرفاً شناختی، و «مستقل» از کاربردهای خاص «عمل می‌کنند» ([۳۶]، ص ۳ـ۴). گفتمان‌کاوی با بررسی روابط میان انواع گوناگونِ متون (ادبی، سیاسی، علمی، مذهبی، روزنامه‌ای)، تحقیقات مربوط به بینامتنیت را هم بسط می‌دهد و هم به آن‌ها تکیه می‌زند (ژولیا کریستوا، مایکل ریفاتر). جایگاه ممتاز ادبیات به نفع مطالعه‌ی راهبردهای مشترکی که در تولیدِ فراگیرِ دانش و قدرت مؤثر هستند، کنار گذاشته می‌شود. بنابراین، مطالعه‌ی واقع‌گراییِ سده‌ی نوزدهمی تنها بر لحظه‌ای از تاریخ ادبیات متمرکز نمی‌شود، بلکه بیشتر به بررسیِ «واقع‌گرایی روایتی»... به‌مثابه‌ی شیوه‌ای برای فهمیدنِ جهان در گفتمان‌های گوناگون از جمله پزشکی، اجتماعی، جنایی، مباحثات پارلمانی، موعظه‌ها، گزارش‌های خبری ـ می‌پردازد ([۹۷۱]، ص ۲۳۲).

گفتمان‌کاوی از طریق تمرکز بر واژه‌ها و گفته‌های گفتمانِ اجتماعی و به‌واسطه‌ی توضیحِ این قواعد، قراردادها، رویّه‌ها و واقعیات، بر مادیّتِ زبان تأکید می‌کند؛ زبانی که مثلاً می‌تواند زبانی باشد که «اندیشه‌ها»، «ذهنیات»، «ارزش‌ها»، «امور خیالین اجتماعی» و نیز «بازنمودهایی» را که در حوزه‌ی تاریخ اندیشه‌ها مطالعه می‌شوند، انتقال دهد. چنین تحقیقی مطالعه‌ی موضوعاتِ وسیعِ سیاسی را نیز ممکن می‌سازد، مسائلی همچونَ این مسئله که کدام هژمونی فعالیت‌های گفتمانیِ مفروض را تأیید می‌کند و کدامین نوع از متون در زمینه‌های خاصِ اجتماعی‌ـگفتمانی مرجح هستند. گفتمان‌کاوی به‌مثابه‌ی چارچوبی مفهومی برای کشفِ تولیدِ اجتماعیِ دانش، در بسیاری از حوزه‌ها ـ جامعه‌شناسی، تاریخ، مردم‌شناسی ـ کارآمد است. (نیز نک: نقد اجتماعی).

← **متن؛ گفتمان؛ قدرت؛ ایدئولوژی؛ زبان‌شناسی انتقادی**

Robert F. Barsky

لذت / کیف (Pleasure / Bliss)

اصطلاح‌های به‌هم‌پیوسته و معمولاً متضادِ «لذت» و «کیف» را رولان بارت در کتاب لذت متن (۱۹۷۳) مطرح کرد (هرچند که هرگز آن‌ها را به‌طورِ کامل تعریف نکرده است). این کتاب بر اساسِ تمایز میان «متنِ خوانا» و «متنِ نویسا» ـ تمایزی که بارت مدت‌ها قبل مطرح کرده بود ـ و نیز بر اساسِ ایده‌ی بنیادینِ نوشتار یا متنیّت (نوشتار به‌مثابه‌ی یک فرآیند و متن، و نه به‌مثابه‌ی یک ابژه یا اثر) شکل گرفته است. (نک: متنِ خوانا / متنِ نویسا).

متن لذت‌محور، دانش، باورها و انتظارات خواننده را تأیید می‌کند، اما متنِ کیف‌محور آن‌ها را دچار گم‌گشتگی، گسیختگی و رنج می‌کند. متنِ لذت‌محور از فرهنگ برمی‌خیزد و از آن نمی‌گسلد، حال آن‌که «متن کیف‌محور» «فرضیات تاریخی، فرهنگی و روان‌شناختیِ خواننده را آشفته می‌کند». متنِ لذت‌محور رضایتِ خاطر به‌بار می‌آورد، اما متنِ کیف‌محور نوعی گسیختگی آزارنده به همراه دارد. متنِ لذت‌محور رابطه‌ی ساده‌ی ما با زبان را به‌مثابه‌ی امری ایستا و محدود تأیید می‌کند، اما متنِ کیف‌محور «رابطه‌ی خواننده با زبان را دستخوش بحران می‌کند» ([۱۰۷]، ص ۱۴).

با این‌همه، بارت معتقد است که تمایزگذاریِ قاطع میان لذت و کیف ممکن نیست. این امر به

این دلیل است که واژه‌ی فرانسوی *plaisir* گاه کیف را نیز دربر می‌گیرد و گاه در مقابل آن قرار می‌گیرد. در عنوانِ کتابِ بارت واژه‌ی «لذت» بر «کیف» هم دلالت می‌کند، هرچند که در مواقع دیگر، این دو واژه در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. بارت اذعان می‌کند که باید این امر را بپذیرد و در ابهام و تناقض پیش برود. واژه‌ی فرانسوی *jouissance* را که یکی از معانیِ لفظیِ آن «به انزال رسیدن» است، نمی‌توان به طورِ کامل به انگلیسی ترجمه کرد. استیون هیت معتقد است که واژه‌ی *bliss* ترجمه‌ای دوپهلو برای واژه‌ی *jouissance* است، زیرا «دلالت‌های ضمنیِ رضایتِ خاطرِ اجتماعی و دینی را نیز به همراه دارد»، و این چیزی است که کاملاً با آن‌چه مراد بارت در زبان فرانسوی است مغایرت دارد؛ از نظر بارت کِیف «لذت حادّی است که من را فرو می‌پاشاند و از بین می‌برد» ([۱۰۵]، ص ۹۱). بارت معتقد است که کیف و لذت دو نیروی موازی هستند که هیچ‌گاه یکدیگر را قطع نمی‌کنند. کیف از «برش» ناشی می‌شود، آن‌گاه که در نوشتار «دو لبه به وجود می‌آید: یکی لبه‌ی فرمانبردار، دنباله‌رو و اثردُزد، و دیگری «لبه‌ی دیگر»، سفیدِ سیال... نه فرهنگ و نه تخریبِ آن هیچ‌یک کام‌جویانه نیستند، بلکه این شکاف، گسل و تَرَکِ میان این دو است که کام‌جویانه می‌شود» (ص ۶ـ۷). پس این «مکان از کف رفتن»، این درزِ میان امرِ مورد انتظار و امرِ شگفت‌آور است که کام‌جویانه و کیف‌آور است. ایده‌ی بارت متضمن نوعی تناقض، و در کُنهِ خود، واجد ستایشِ تناقض است. (نک: ناسازه). خواننده‌ای که کیف را تجربه می‌کند، باید هر دو خوانشِ لذت‌محور و کیف‌محور را در نظر داشته باشد؛ این خواننده باید در شکاف میان فرهنگ و تخریب آن زندگی کند و هم‌زمان، هم از ثباتِ فردیتِ خود (یعنی لذتِ خود) برخوردار باشد و هم از کفِ رفتنِ آن را بجوید (یعنی کیف خود را) (ص ۱۴). کیف را اگر «مکانِ از کف رفتن» بدانیم، به‌خاطر شورِ مخربِ خود به کسالت نزدیک می‌شود. مثلاً تراژدی در میان همه‌ی آشکال، مناسب‌ترین شکل برای کیف است، زیرا «هیجان‌انگیز» نیست، زیرا پایان آن از آغاز معلوم است و درنتیجه، «میان همه‌ی خوانش‌ها، تراژدی سرکش‌ترینِ آن‌هاست» و «امحاءِ لذت و ارتقاءِ کیف» را موجب می‌شود (ص ۴۷ـ۴۸).

پی‌آمدهای نقدی که با متن کیف‌محور سر و کار دارد چیست؟ و ما چگونه باید چنین نقدی را بخوانیم؟ نقدِ متنِ لذت‌محور یا کِیف‌محور (در این‌جا، بار دیگر بارت این دو واژه را به صورت مترادف به کار می‌برد) به‌مثابه‌ی یک فرازبان، باید لذتِ «بازگفته» باشد. اما ما چگونه می‌توانیم از لذتِ بازگفته لذت ببریم؟ (ص ۱۷). فقط در صورتی که بتوانیم این لذتِ بازگفته را هم‌چون لذتی نخستین و در‌ـخود بخوانیم. ما نمی‌توانیم این لذتِ بازگفته، این متن انتقادی را به‌اعتبار خودِ آن بفهمیم و «محرمِ رازِ این لذتِ انتقادی» بشویم؛ ما باید در آن «نظربازی» کنیم: پس آن‌گاه، این تفسیر در چشمان ما بدل به یک متن، یک داستان، یک نامه‌ی بازشده می‌شود. احتمالاً بارت دوست دارد که نقد او را با چنین روشی بخوانیم. نقد، خود، یک داستان است و خواننده‌ی «نظرباز» باید آن را همچون داستان بخواند، خواننده‌ای که می‌خواهد به آن هم‌چون یک متن کِیف‌محور یک «مکان از کف رفتن» بنگرد، و نه هم‌چون یک ابژه‌ی تام و تمام. هیچ فرازبانِ انتقادی‌ای نمی‌تواند به متنِ کِیف‌محور دسترسی پیدا کند مگر این

که، خود، متنِ کیف‌محورِ دیگری باشد.

درست همان‌گونه که متنِ نویسا هر ایدئولوژی و هر نوع ارزش‌گذاری و اولویت‌بخشی به یک تفسیر یا ایده نسبت به تفاسیر و ایده‌های دیگر را باطل می‌شمارد، «لذت متن نیز یک ایدئولوژی را به ایدئولوژی دیگر برتر نمی‌داند» (در این‌جا نیز بارت هم‌چون عنوان کتابش، واژه‌ی لذت را در مفهومِ عامِ آن که دربرگیرنده‌ی کیف نیز هست، به کار می‌برد). اکنون بارت به بس‌گانگیِ پیروزمندِ متنِ نویسا، «سرکشیِ» لذت و لذت‌بارگیِ تفاوت را نیز می‌افزاید. متن لذت‌محور بر وحدتِ اخلاقی‌ای که جامعه از هر فرآورده‌ی بشری انتظار دارد «فائق می‌آید و آن را از هم می‌دراند» (ص ۳۱). درنتیجه، در این متن «نیروهای متضاد دیگر سرکوب نمی‌شوند، بلکه در حالتِ شدن هستند: هیچ چیز واقعاً دشمنانه نیست، همه چیز بس‌گانه است» (ص ۳۱). پس این آرمان‌شهرِ لذت‌باورانه بر آرمان‌شهرِ نویسای بس‌گانه بنا شده است ــ و این چیزی است که بارت قبلاً در اس / زد توصیف کرده بود.

بارت دقیقاً می‌داند که او باید همواره ناهموار باشد و خود، متن لذت‌محوری خلق کند که صرفاً تأییدکننده، ساده، اثر دزدانه یا قابل پیش‌بینی نباشد (این امر یکی از دلایلی است که او از تعریفِ بدون ابهامِ اصطلاحاتِ خود تن می‌زند و در ابهام و تناقض پیش می‌رود). بنابراین، هیچ حکمی نمی‌توان درباره‌ی لذت متن داد، مگر بررسی یا خودکاوی‌ای که آن هم ناکام می‌ماند (ص ۳۴). اثبات کیف نمی‌تواند شکل عقیدتی به خود بگیرد، زیرا کیف بر هیچ فرآیند تحققی استوار نیست. در متن کیف‌محور همه چیز در حالِ شدن است و هیچ چیزی ثابت نیست: «همه چیز در یک لحظه‌ی در حال گذر ظاهر می‌شود» (ص ۵۲). اما اثبات همه‌ی این‌ها، دقیقاً به معنای اثبات استادانه و فریبنده‌ی یک آموزه است. بارت ممکن است در این تناقضِ همیشگی‌اش به دامِ تولیدِ متنِ لذت‌محور بیفتد؛ متنی کاملاً تأییدکننده و ساده برای خواننده؛ خواننده‌ای که معنای آن را بازیافته است. درعین‌حال، همین ویژگیِ تأییدکنندگی در متنِ او می‌تواند ادعای او در موردِ ارتباط میان کِیف و کسالت، و تقابلِ کِیف با شورهای مخاطره‌آمیزِ لذت را توجیه کند. شگفت این‌که ما در نهایتِ نامنتظر بودن، در مکانِ ازکف‌رفتن، منطقاً تنها آن چیزی را می‌یابیم که همواره می‌دانیم. کِیف نیز مانند متنِ نویسا ممکن است آرمانی خیالی باشد که هرگز نتوان آن را مصون از سواحلِ به دقت طراحی‌شده‌ی لذت، تجسم کرد. (نیز نک: بینامتنیت).

← متن خوانا / متن نویسا

Francis Zichy

ماتریالیسم فرهنگی

(Cultural Materialism)

ماتریالیسم فرهنگی رهیافتی است به ادبیات که در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰، به‌واسطه‌ی نوشته‌های نظریِ ریموند ویلیامز در بریتانیا پا گرفت. در اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰، جاناتان دالی‌مور و آلن سین‌فیلد این اصطلاح را در مطالعه‌ی درام رنسانس به کار گرفتند و تعریف تازه‌ای از آن ارائه دادند. ماتریالیسم فرهنگی که از دل مارکسیسم برخاسته است، بر تعامل میان آفرینش‌های فرهنگی نظیر ادبیات و بسترِ تاریخیِ آن‌ها که عناصر اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را دربر می‌گیرد، تأکید می‌کند. (نیز نک: نقد مارکسیستی).

پیش‌زمینه‌ی انسان‌شناختی

اصطلاح «ماتریالیسم فرهنگی» نخست در مطالعات انسان‌شناختی پدیدار شد. ماروین هریس روش علمیِ مطالعه‌ی تعاملِ میان زندگیِ اجتماعی و شرایطِ مادی را «ماتریالیسم فرهنگی» نامید (نک: منبع [۶۷۴]). ماتریالیسم فرهنگی که هم از تفکر مارکسیستی تأثیر پذیرفته است و هم از نظریه‌ی تکاملیِ داروین، «پدیده‌های فرهنگی را از حیث جایگاه و تاریخِ آن‌ها در وضعِ مادیِ مردمی معین و مقتضیات تولید و بازتولیدِ محیط آنان» توضیح می‌دهد ([۱۳۲۰]، ص XVI). ماتریالیسم فرهنگی گرچه مانند مارکسیسمِ کلاسیک، شرایط مادی را نخستین عاملِ مؤثر بر زندگیِ اجتماعی می‌داند، اما برخلافِ آن، تأکید خود را بر رویکردی تجربی می‌گذارد و نه بر رویکردی دیالکتیکی. درنتیجه، مطالعات آن بیشتر متوجهِ تأثیراتی است که جامعه بر تولیدِ اقتصادی می‌گذارد تا متوجهِ تشخیص استثمار طبقاتی در نظام سرمایه‌داری. وابستگیِ متقابلِ علم و سیاست نخستین فرض این نظریه‌ی انسان‌شناختی است.

ریموند ویلیامز

به نظر می‌رسد که ریموند ویلیامز در کتاب مارکسیسم و ادبیات (۱۹۷۷)، اصطلاح «ماتریا- لیسم فرهنگی» را مستقل از تحولات هم‌عرضِ آن در انسان‌شناسی، طرح کرده باشد. معهذا، این دو حوزه به طورِ مشابهی، بر تأثیرِ مادی بر فعالیت‌های فرهنگی و نیز بر ضرورتِ قرار دادنِ فرهنگ در بسترِ تاریخیِ آن تأکید می‌کنند. ویلیامز با کاربست ماتریالیسم تاریخی در مطالعات ادبی، در الگوی زیربنا/روبنا تجدیدنظر می‌کند. مارکسیسمِ کلاسیک زیربنای اقتصادیِ تولیدِ مادی را تنها عاملِ تعیین‌کننده‌ی روبنا که ارتباطات، هنر، آگاهیِ انسانی، و سایر فعالیت‌های فرهنگی را دربرمی‌گیرد، می‌داند. اما ویلیامز پایه‌ی اقتصادی را چونان یک فرآیند و نه چونان یک حالتِ ایستا توصیف می‌کند، و در برابرِ تأثیراتِ اقتصاد، نوعی استقلال برای روبنا قائل می‌شود، و با بیانِ این که روبنای فرهنگی خود پدیده‌ای مادی است، در مفاهیم «پایه» و «روبنا» تجدیدنظر می‌کند. برداشتِ او از ماتریالیسم، متضمنِ تولیدِ فرهنگیِ «معناها و ارزش‌هایی» است که از زبان به مثابه‌ی شکلِ مادیِ استوار بر «شیوه‌های خاصِ نوشتار» و «نظام‌های ارتباطیِ مکانیکی و الکترونیکی» استفاده می‌کنند ([۱۶۲۲]، ص ۲۴۳). نظریه‌ی ماتریالیسم فرهنگی قائل به وجودِ رابطه‌ای «ساختمانی» و «سازنده» میان کنش‌ها در تمام سطوح جامعه است؛کنش‌هایی که تأثیر متقابل بر یکدیگر دارند و متقابلاً یکدیگر را تعیین می‌کنند.

جاناتان دالی‌مور و آلن سین‌فیلد

جاناتان دالی‌مور و آلن سین‌فیلد در کتاب شکسپیر سیاسی: مقالات تازه‌ای در باب ماتریالیسم فرهنگی (۱۹۸۵) نظریه‌ی ریموند ویلیامز را به عرصه‌ی مطالعه‌ی نمایش‌های شکسپیر کشاندند و عناصر آن را درچارچوب کارِ خود تعریف کردند. آنان با توجه به معنای «فرهنگی» و «ماتریالیستی»، خاطرنشان کردند که جنبه‌ی فرهنگیِ این نظریه ترکیبی است از دو معنا: (۱) سویه‌ی تحلیلیِ «فرهنگ»، که به نظام‌های اجتماعی‌ای اشاره داردکه در انسان‌شناسی و علوم اجتماعی مورد مطالعه قرار می‌گیرند، و (۲) سویه‌ی مبتنی بر ارزیابیِ «فرهنگ»، که

به هنر و ادبیات چونان آشکالِ «فرهنگ رسمی» می‌نگرد. جنبه‌ی ماتریالیستیِ این نظریه ناظر بر این نکته است که آن‌ها دو دیدگاه متضاد را مردود می‌شمارند: یکی ایدئالیسم که معتقد است هنر از جامعه و زمان فراتر می‌رود، و دیگری مارکسیسم کلاسیک که بر این باور است که فرهنگ فرع بر سیاست و اقتصاد است. دالی‌مور و سین‌فیلد با طرح این نکته که متون ادبی نه از واقعیت مادی فراتر می‌روند و نه آن را منعکس می‌کنند، بلکه به «بازنماییِ» آن می‌پردازند، اعلام می‌دارند که ادبیات به طورِ بالقوه، توانِ آن را دارد که هم به تعاملِ با کنش‌ها و باورهای پذیرفته‌شده بنشیند و هم به مانعی در برابر آن‌ها بدل شود. آنان با اشاره‌ی صریح به اهداف سیاسیِ ماتریالیسم فرهنگی، این نقشِ فعالِ ادبیات را تکمیل می‌کنند، و آن را نگره‌ای می‌دانند که در پی ایجادِ «دگرگونی در نظمِ اجتماعی‌ای است که مردم را بر پایه‌ی نژاد، جنسیت و طبقه استثمار می‌کند» ([۳۸۵]، ص VII-VIII). آن‌ها در مقدمه‌ی مجموعه‌ی مقالات خود، با بیان این نکته که ماتریالیسم فرهنگی مشتمل است بر «بستر تاریخی، روش نظری، تعهد سیاسی، و تحلیل متنی»، اعتقاد دارند که این نظریه هم‌پوشانیِ فراوانی با مطالعه‌ی تاریخ، جامعه‌شناسی، فمینیسم، مارکسیسم، و پساساختارگرایی دارد و آن‌ها را در خود می‌گنجاند. (نیز نک: نقد اجتماعی؛ نقد ماتریالیستی؛ نقد فمینیستی).

ایدئولوژی

ایدئولوژی مفهومی محوری در ماتریالیسم فرهنگی است و پیشینه‌ای چندسویه دارد که یکی از آن‌ها مارکسیسم کلاسیک است. در چارچوب مارکسیسم، ایدئولوژی نظامی از باورهای کاذبی است که بر تناقض‌ها و تضادهایی استوار است که روابط اجتماعی را وارونه جلوه می‌دهند. پیشینه‌ی دیگرِ آن مارکسیسمِ تعدیل‌شده‌ی نظریه‌پردازانی چون لویی آلتوسر است که ایدئولوژی را نظام جامعی از اندیشه‌ها، باورها، و ارزش‌ها می‌انگارند که رفتار انسان‌ها را در هر جامعه‌ای تحت تأثیر قرار می‌دهد. آلتوسر تمامیِ نهادها از جمله نظام‌های آموزشی، قانون، مذهب، و هنرها را دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت می‌داند که اسطوره‌ها و باورهای مورد نیاز برای حفظ شیوه‌ی موجودِ تولیدِ اقتصادیِ یک جامعه را بازنمایی و بازتولید می‌کند ([۲۲]، ص۱۳۷). (نک: اسطوره). ویلیامز ایدئولوژی را در بافت متغیرِ عناصرِ «بازمانده»، «مسلط» و «شکوفای» فرهنگ قرار می‌دهد و با این کار دو دیدگاهِ اصلی و تعدیل‌شده‌ی مارکسیستی را در هم ادغام می‌کند. در هر برهه‌ی تاریخی، عناصر مسلط، ایدئولوژیِ حاکم را می‌سازند، و این در حالی است که بقایای ایدئولوژی‌های پیشین تأثیراتی از خود بر جای می‌گذارند و عناصرِ شکوفان در هیئتِ اندیشه‌ها و ارزش‌های جدید باورهای اساسی را به چالش می‌کشند و تغییراتی به بار می‌آورند. ارزش‌های مسلط به دلیل ناتوانی در شناختِ پیچیدگی‌های تعاملِ اجتماعی، تصویری «نادرست» از آن‌ها ارائه می‌دهند، اما باورهای حاشیه‌ای با توضیحِ تغییرِ تاریخی و تناقضاتِ فرهنگی، تصویرِ ایدئولوژیک را تکمیل می‌کنند. ایدئولوژی در این معنا، تمام فعالیت‌های اجتماعی را دربرمی‌گیرد، که از جمله می‌توان از تولید متون ادبی نام برد، متونی که هم ارزش‌ها و باورهای معاصر را ارزیابی

می‌کنند و هم بخشی از آن‌هایند. (نیز نک: حاشیه).

سیاست

ماتریالیست‌های فرهنگی مطالعات خود را بر بازنمودهای ادبیِ ایدئولوژی متمرکز می‌کنند؛ بازنمودهایی که قدرت و اقتدار حاکم را در مقابل مخالفان تقویت و تحکیم می‌کنند. «تثبیت»، «ویران‌سازی» و «شمول» کلماتِ مهمِ این تفسیرِ سیاسی هستند. چنان‌که جاناتان دالی‌مور می‌گوید: «اولی نوعاً به ابزارهای ایدئولوژیکی اشاره دارد که یک نظم مسلط می‌کوشد به‌کمک آن‌ها خود را سرِ پا نگاه دارد؛ دومی به ویران‌سازیِ آن نظم اشاره دارد؛ و سومی به تحدید فشارهای به‌ظاهر ویرانگر» ([۳۸۵]، ص ۱۰). ماتریالیست‌ها به قدرتِ سیاسی همچون رابطه‌ای ظریف میان سلطه و ویران‌سازی می‌نگرند. هدف آنان از تحلیلِ متن این است که ماهیت قدرت را از پرده‌ی ابهام به در آورند. به این منظور، آن‌ها نشان می‌دهند که اندیشه‌ها و ارزش‌های مشروعیت‌بخشِ قدرت صرفاً ایدئولوژی‌هایی برگزیده هستند، و نه شالوده‌های قدسی یا ذاتاً طبیعیِ نظم. از منظرِ ماتریالیسم فرهنگی، هر نظمِ مسلطی تجربه‌ی انسانی را محدود و تحریف می‌کند، و متون ادبی با به نمایش گذاشتن تناقض‌ها و تضادهایی که سلطه را تحلیل می‌برند، به‌لحاظِ سیاسی نقشی ویران‌ساز ایفا می‌کنند.

نمایش رنسانس

ماتریالیسم فرهنگی تأثیر مهمی بر مطالعه‌ی نمایش رنسانس گذاشت. در راستای همین تأثیر است که تعامل میان سیاست و نمایش مورد توجهِ خاصِ نقدِ ادبیِ معاصر قرار گرفته است. (نک: نقد نمایش). جاناتان دالی‌مور پیش از آن که در شکسپیر سیاسی (۱۹۸۵)، نامی را برای این رهیافت مشخص کند، مفروضات آن را در تراژدی رادیکال: مذهب، ایدئولوژی و قدرت در نمایش شکسپیر و هم‌روزگاران او (۱۹۸۴) به کار بست. مطالعه‌ی او حاوی دو مسئله‌ی مورد توجهِ ماتریالیسم فرهنگی بود: (۱) تفسیرِ سیاسیِ متون و (۲) چالش با دیدگاه‌ها و نقد ذات‌باورانه‌ی مدرن. (نک: ذات‌باوری). او نمایش‌نامه‌نویسان دوره‌ی جیمز اول را در مقامِ فعالان سیاسی‌ای تصویر می‌کند که از سویی، مکرراً بنیان‌های ایدئولوژیکیِ اقتدارِ شاهی را زیر سؤال می‌برند و آن را سست می‌کنند، اما از سوی دیگر، به دلیل فقدان مصونیتِ ایدئولوژیک در برابر فرهنگ خود، نسبت به برخی از همان باورهای متناقض همدلی نشان می‌دهند. دالی‌مور با اشاره به تصورات و تفسیرهای مدرن از متون رنسانس، ذات‌باوری را که بر مبنای آن سرشت بشر ویژگی‌های ذاتی و عامی دارد که خوانندگان و نویسندگانِ متعلق به یک دوره‌ی تاریخی را به خوانندگان و نویسندگان دوره‌ی بعد پیوند می‌دهد، به چالش می‌کشد. نزد ماتریالیست‌های فرهنگی، افراد بیرون از زمان و تغییرناپذیر نیستند، بلکه تاریخی‌اند و به‌طور اجتماعی تعیّن یافته‌اند. این برداشت محققان را به مطالعه‌ی تأثیراتِ بافت بر سایر متون رنسانس هم سوق داد؛ متونی که از نوشته‌های سیاسیِ تامس مور تا اشعار ادموند اسپنسر را در بر می‌گیرند.

بازتولید و دریافت متن

مخالفت ماتریالیست‌های فرهنگی با ذات‌باوری پی‌آمد توجهِ آنان به متونی بود که نه تنها در بافت

فرهنگیِ خود بازنمایی شده بودند، بلکه در طی تاریخ، دریافت و بازتولید شده بودند. ماتریالیست‌ها بر اساس این تصور که ادبیات در خدمتِ مقاصد سیاسی است و نه در خدمتِ ثبتِ ارزش‌های عامِ بشری، به کاوش در فعالیت‌های فرهنگیِ سده‌ی بیستم می‌پردازند تا اقتباس‌ها و تفسیرهای ادبیِ رایج را شناسایی کنند. متخصصان رنسانس نظیر گراهام هولدرنِس (۱۹۸۵)، جین هوارد و ماریون اُکانر (۱۹۸۷)، و جان دراکاکیس (۱۹۸۵)، با ارزیابیِ روایت‌های تلویزیونی و سینماییِ نمایش‌های شکسپیر، و با بررسیِ تصویری که نظام آموزشی انگلستان از شکسپیر به دست می‌دهد، توجه خود را به تغییرات تاریخی و فرهنگی معطوف می‌کنند. آن‌ها می‌کوشند تا هم با دیدگاه‌های محافظه‌کارانه‌ی نمایش‌ها و مطالعاتِ دانشگاهیِ سال‌های اولیه‌ی پس از جنگ دوم جهانی به مخالفت برخیزند و هم همگان را به این نکته واقف گردانند که دخل و تصرف‌ها و تحلیل‌های متنی بُعدی ذهنی و سیاسی دارند.

توجه به خودآگاهیِ فرهنگی و نیز توجه به ادبیات و نقد به‌مثابه‌ی فعالیت‌هایی ایدئولوژیکی، موجب شده است که میان رواج ماتریالیسم فرهنگی در مطالعات رنسانس از یک سو، و روش‌های تحلیلیِ مشابه که در موردِ سایر دوره‌های تاریخی و موضوع‌های گسترده‌ترِ تاریخی به کار بسته شده‌اند از سوی دیگر، پیوندهایی به وجود آید. توجهِ جروم مک‌گان (۱۹۸۳) و مارجری لوینسن (۱۹۸۶) بر ایدئولوژی و سیاست در شعر رمانتیک، بازنگریِ لی پَترسون (۱۹۸۷) در مطالعات تاریخیِ ادبیاتِ سده‌های میانه، مطالعه‌ی مری پووی (۱۹۸۸) در موردِ شرایطِ مادیِ حاکم بر بازنماییِ زنان در جامعه‌ی ویکتوریایی، و کتاب ادبیات، سیاست و فرهنگ در بریتانیای پس از جنگ (۱۹۸۹) نوشته‌ی آلن سین‌فیلد، قلمروِ گسترده‌ی تأثیرات ماتریالیسم فرهنگی را بازمی‌نمایند. توجه آشکار به بازتولید و دریافتِ متن از رهگذرِ مطالعاتِ ادبی، بخشی از مباحثاتِ جامعه‌شناختیِ گسترده‌تر در میان نویسندگانی چون استیوارت هال (۱۹۸۰)، تری لاول (۱۹۸۰) و جَسنِت وُلف (۱۹۸۱) است که هنر را فعالیتی مادی، و فرهنگ را محصولی اجتماعی می‌انگارند. تأثیرات و فرض‌های انتقادیِ مشابه شالوده‌ی این طیفِ کلیِ گفتمانِ دانشگاهی است، خواه پژوهش‌گران خود را عاملانِ ماتریالیسم فرهنگی بدانند یا ندانند.

ماتریالیسم فرهنگی و تاریخی‌باوری کهن

ماتریالیسم فرهنگی مخالف برداشت‌های تاریخی‌باورانه‌ی کهن‌تر است و این در حالی است که ازحیثِ توجه به رابطه‌ی میان متونِ ادبی و محیط‌های تاریخی، با آن‌ها اشتراک نظر دارد. ماتریالیست‌های فرهنگی در برابر تمایز میان تاریخ به‌مثابه‌ی پس‌زمینه‌ای ایستا، و ادبیات به‌مثابه‌ی موضوعی برجسته‌تر مقاومت می‌کنند و برای این کار، تاریخ را، نه واقعیتی عینیت‌پذیر، بلکه تفسیری ذهنی می‌انگارند، و ادبیات را بخشی از تاریخ به حساب می‌آورند که با آن رابطه‌ای تعاملی دارد. (نک: تفسیر). علاوه‌براین، آن‌ها بر تنوعِ فرهنگی، بی‌ثباتیِ سیاسی و وابستگیِ متقابلِ ماتریالیسم و بیان فرهنگی تأکید می‌کنند و از این‌حیث، در مقابلِ تاریخی‌باوریِ کهن قرار می‌گیرند که به یک فرهنگِ یکپارچه، یک الگوی سیاسیِ واحد، و حقایقِ عام باور دارد. در مطالعات رنسانس، کتاب تصویر جهان در عصر الیزابت (۱۹۴۸) نوشته‌ی تیلیارد، نمونه‌ی تاریخی‌باورانه‌ی مهمی به دست

می‌دهد که ماتریالیست‌ها موضع خود را علیه آن تعریف می‌کنند. تیلیارد از وجود نوعی نظمِ سیاسیِ کیهانی و پایگانی که بر پذیرش عامِ تقدیر استوار است، دفاع می‌کند. در تفسیرِ مبتنی بر ماتریالیسم فرهنگی، همان تصویرِ «جهانِ تاریخی» به ایدئولوژیِ مسلطی بدل شده است که سلطنت آن را تداوم بخشیده است؛ ایدئولوژی‌ای که درعین حال، از سوی صداهای سیاسیِ حاشیه‌ای و پیشرفت‌های انسان‌گرایانه‌ی در حال تکوین، به چالش کشیده شده است.

ماتریالیسم فرهنگی و نوتاریخی‌باوری

ماتریالیسم فرهنگی در واکنشی که در مقابل رهیافت‌های کهن‌تر از خود نشان می‌دهد با نوتاریخی‌باوری همسو است. نوتاریخی‌باوری نظریه‌ای است که برخورد مشابهی با مطالعه‌ی متون رنسانس دارد و نخستین برخورد جالب آن با این موضوع را در کتاب خود ـ سازی رنسانس (۱۹۸۰) نوشته‌ی استیون گرین‌بلّت مشاهده می‌کنیم. رابطه‌ی میان این دو دیدگاه به قدری نزدیک است که ناقدانی که آن‌ها را اختیار می‌کنند و درباره‌ی آن بحث می‌کنند، یا اغلب آن‌ها را در هم می‌آمیزند یا صاف و ساده می‌پذیرند که ایضاحِ تفاوت‌های آن‌ها دشوار است. هم ماتریالیسم فرهنگی و هم نوتاریخی‌باوری توجه‌شان معطوف به مسئله‌ی قدرت و ایدئولوژی است و در این نکته اتفاق نظر دارند که نویسندگان، قدرت سیاسی را از رهگذرِ کشف بازنمودهای آن و به نمایش گذاشتنِ تناقضاتِ آن، به چالش می‌کشند. هر دو آن‌ها با نفیِ وجودِ هرگونه حد و مرزی میان ادبیات و سایر رشته‌ها، در این فرض مشترک‌اند که ادبیات کاملاً با نیروهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی آمیخته است.

ماتریالیسم فرهنگی و نوتاریخی‌باوری را که غالباً گونه‌های آمریکایی و انگلیسیِ یک نظریه‌ی واحد تصور می‌شوند، می‌توان به صورت جزئی و به‌واسطه‌ی تفاوت در ملیّت، از یکدیگر متمایز کرد. ریشه داشتنِ ماتریالیسم فرهنگی در مارکسیسمِ انگلیسی، آن را به سنتِ سیاستِ اپوزیسیون پیوند می‌دهد، حال آن‌که نوتاریخی‌باوری بیش از آن که تحت تأثیر سیاست حزبیِ آمریکا باشد، تحت تأثیر بلافصلِ انسان‌شناسیِ کلیفورد گیرتز، توجه میشل فوکو به روابط قدرت، و نظریه‌ی واسازیِ ژاک دریدا قرار دارد. پس‌زمینه‌ی سیاسیِ مارکسیستی به ما کمک می‌کند تا باور ماتریالیسم فرهنگی به آزادی برای تغییر اجتماعی را از رهگذرِ متون ادبی و تحلیل ادبی توضیح دهیم. پیوند با واسازی تاحدی این دیدگاه نوتاریخی‌باورانه را توضیح می‌دهد که افراد خودساخته اما بی‌مرکزند، و فاقد وحدتِ روانی یا عاطفی‌ای هستند که تعهدِ سیاسیِ موردِ نظرِ ماتریالیست‌های فرهنگی آن را ایجاب می‌کند. (نک: مرکز / نامرکز). درنتیجه، ماتریالیست‌ها مقاصدِ نظریِ خود را با صراحت بیشتری بیان می‌کنند.

این دو رهیافت، در تفسیرِ متن نیز با یکدیگر تفاوت دارند. ماتریالیست‌های فرهنگی تمرکز خود را بر ویران‌سازیِ ایدئولوژی‌ها و نهادهای بورژوایی که در ادبیات بازنموده شده‌اند معطوف می‌کنند، حال آن‌که نوتاریخی‌باوران با بیان این که عنصر مسلط ضرورتاً از طریق ویران‌سازیِ عنصر تحت کنترلِ خود تعریف می‌شود، بر مفهومِ تحدید تأکید می‌گذارند. درنتیجه، درحالی‌که مطالعات نوتاریخی‌باورانه غالباً به این نتیجه می‌رسند که قدرت حضوری ناگزیر و قاطع دارد، ماتریالیست‌های فرهنگی نهایتاً به بیان

تناقضاتی می‌پردازند که ضرورتاً به تغییرات فرهنگی می‌انجامند. این دو رهیافت به رغم مختصر تفاوتی در دیدگاه، پیوند تنگاتنگی با هم دارند. این که جاناتان دالی‌مور و آلن سین‌فیلد مقاله‌های نوتاریخی‌باوری را در کتاب شکسپیر سیاسی: مقالاتی در بابِ ماتریالیسم فرهنگی می‌گنجانند، و استیون گرین‌بلَت اصطلاح «بوطیقای فرهنگی» را بر «نوتاریخی‌باوری» ترجیح می‌دهد (نک: منابع [۶۱۴] و [۴۵۴])، نشان‌گرِ وجودِ مرزهای غیرِ قطعی و متغیّر میان این دو نظریه است.

ضعف‌ها و قوت‌ها

جهت‌گیریِ سیاسیِ ماتریالیسم فرهنگی بحث‌انگیزترین وجهِ این رویکرد است. محققانِ طرفدار این دیدگاه که آشکارا تمایلات مارکسیستی دارند، غالباً متونی را انتخاب می‌کنند که موضع آنان را تأیید کنند، و یا این که ارزش‌ها و ادراکاتِ ناسازگار با زمان را به دوران پیشامارکسیستی نسبت می‌دهند. با این که ماتریالیست‌های فرهنگی مدعی هستند که قصد نداشته‌اند اهداف سیاسی تحلیل‌های خود را پنهان کنند، و به این دلیل تاحدی خود را از اشتباه مبرا می‌دانند، اما مقاصدِ آنان یا به خوانشی سطحی و کلیشه‌ای منتهی می‌شود یا به بحثی درباب سیاست روز می‌انجامد که تمرکز بر متن و تاریخ را به‌کلی تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. مقاصد سیاسی تعیینِ حوزه‌ی ماتریالیسم فرهنگی را نیز دشوار می‌کنند؛ زیرا برخی از محققانی که روش‌های تحلیلیِ مشابهی اختیار می‌کنند، آگاهانه از یکسان دانستنِ رهیافتِ خود با این رهیافت احتراز می‌کنند تا خود را از یک موضع جدلی دور نگاه دارند. با فروپاشی نظام‌های کمونیستی و همراه با آن، با حمله به چپ، دیدگاه‌های مارکسیستی در نقد با اقبال کمتری روبه‌رو شده‌اند.

ماتریالیست‌های فرهنگی از دو سو مورد انتقاد قرار گرفته‌اند. گروهی آنان را به افراط در ماتریالیسم متهم می‌کنند و گروهی دیگر وجه ماتریالیستیِ کارِ آنان را کافی نمی‌دانند. ریموند ویلیامز معتقد است که تمامی اَشکالِ فعالیت‌های اجتماعی مادی است و به این ترتیب، هیچ واقعیت غیرمادی‌ای باقی نمی‌ماند تا به‌واسطه‌ی آن بتوان اهمیت امر مادی را درک کرد؛ و به این ترتیب، بی آن‌که خود بخواهد، امر مادی را کوچک می‌شمارد. از سوی دیگر، محققانِ این حوزه گاه فرضیات خود را روی متن‌ها پیاده می‌کنند و این کار را به‌لحاظِ نظری، چنان انجام می‌دهند که تأثیراتِ تاریخی و مادیِ خاص بر نویسندگان، اجراکنندگان و ناشران از نظرشان پنهان می‌ماند. نظر آنان مبنی بر این که تولید و دریافتِ متن منحصراً به‌وسیله‌ی نیروهای فرهنگیِ بیرونی رقم می‌خورد، ممکن است برخی از خوانندگان را برآشفته سازد؛ خوانندگانی که اذعان دارند که ارزیابی آنان از ادبیات، نه فقط از نیاز یا میلِ آنان به فهم زمینه‌ی تاریخی، بلکه از علاقه‌ی آنان به خودِ داستان یا یکسان‌پنداریِ خود با شخصیت‌ها و تجربه‌های داستانی ناشی می‌شود.

سهم ماتریالیست‌های فرهنگی در نقد ادبی در ارزیابی دوباره‌ی رابطه‌ی میان حال و گذشته نهفته است. آنان به خوانندگان یادآوری می‌کنند که هر متن برای خودش تاریخی دارد و وقوف بر شرایط تاریخی می‌تواند فهم شخص و ارزیابیِ او از آثار ادبی را غنی سازد. آنان در عینِ این که تفسیرِ همگنی به دست می‌دهند که دوران‌های گذشته را ساده‌سازی می‌کند و به آن‌ها وحدت

می‌بخشد، طالب نگاهی دقیق‌تر به پیچیدگی‌های موجود در هر جامعه‌اند و می‌خواهند این کار را از رهگذرِ توصیف فرهنگ به‌مثابه‌ی ارگانیسم زنده‌ای که پیوسته تغییر می‌کند، و نه به‌عنوانِ موجود ثابتی که می‌تواند به‌شکلِ عینی توصیف شود، انجام دهند. همچنین، آنان بر این نکته تأکید دارند که خوانندگان، محققان، و ناقدان اگر فکر کنند که ارزش‌ها و نگرش‌هاشان تأثیری بر فهم آنان از ادبیات، فرهنگ خودشان و گذشته ندارد، خودشان را گول زده‌اند.

← نقد مارکسیستی؛ نوتاریخی‌باوری؛ فرهنگ؛ نقد ماتریالیستی؛ ایدئولوژی

Faith Nostbakken

متافیزیک حضور

(Metaphisics of Presence)

به نظر دریدا، واسازی می‌کوشد تا عملکرد اغلب پنهانِ آن‌چه را که او «متافیزیک حضور» می‌خواند آشکار کند. این اصطلاح به فرضیات سنت فلسفی و متافیزیکی‌ای اشاره دارد که بر مبنای باور به «حضور» بنیاد نهاده شده است، یعنی بر باور به نقطه‌ی ارجاعِ استعلایی و وحدت‌بخشی استوار است که به تنهایی می‌تواند نهایتِ فهمایی و قدرت تمامیت‌بخشِ گفتمانِ خود را تضمین کند. این مرکز می‌تواند صورت‌های گوناگونی به خود بگیرد: خدا، حقیقت، اصل (*arche*)، و غایت (*telos*). مثلاً به نظر دریدا، مفهومِ «مدلولِ» فردینان دو سوسور، و یا «فقدانِ» قضیبی که لاکان آن را حقیقتِ پایه‌ی اختگی نظامِ نمادین می‌داند، کارکردِ یک مرکزِ متافیزیکی را دارند. (نک: دال / مدلول / دلالت؛ میل / فقدان؛ خیالی /نمادین /واقعی؛ تمامیت‌بخشی).

دریدا نشان می‌دهد که اندیشه و تاریخ همواره ریشه در متافیزیک داشته‌اند، و در غرب این بدان معناست که تاریخ همیشه «نوعی انحراف میان دو حضور» قلمداد شده است (نوشتار و تفاوت)، هم‌چون فاصله‌ی میان تبعید از مکان «اصلی‌ای» که فرد پس از یک دوره‌ی تأخیر و سرگردانی به آن‌جا بازمی‌گردد. در اصطلاح متافیزیک، «هبوط» در تاریخ ـ فرورفتن در زمان و مکان و دور شدن از حضور اصیل ـ همواره با هبوط در نظم زبان و نشانه همراه است. ما مقیم این قلمروِ هبوطی هستیم، حضورِ مدلول همواره غایب است هر چند که وعده و یاد آن هست ـ ظهور آن تا «پاروسیا» در آخرِ زمان به تعویق می‌افتد. دریدا این کلمه‌ی یونانی را که به معنای «حاضر» یا «حاضر بودن» است، مترادف با اصطلاح «حضور» به کار می‌برد؛ این واژه در الاهیات هم معنای خاصِ خود را دارد و به ظهور یا بازآییِ مسیح در «روز داوری» اشاره دارد، و این معنایی است که دریدا به وضوح با آن بازی می‌کند. او همچنین در کنار ایده‌ی حاضر بودن و یا ایده‌ی حضورِ سوژه در محضرِ خود در خودآگاه‌اش، از مفهوم زمانیِ «حاضر» نیز بهره می‌گیرد؛ همه‌ی این معانی، به‌نحوی از انحا، متضمن بی‌واسطگیِ آگاهی نسبت به موضوعِ خود هستند. (نک: ضمیمگی؛ کلام‌محوری).

← واسازی؛ کلام‌محوری

Joseph Adamson

متن (Text)

متن ساختاری است متشکل از عناصر معنادار، و از طریق همین متن است که وحدت نسبیِ این

عناصر ـ وحدتی که می‌تواند عمیق یا شکننده باشد ـ متجلی می‌شود. درنتیجه، متن مشتمل است بر (۱) عناصر معنادار، (۲) وحدت این عناصر، و (۳) تجلیِ این وحدت. در معنایی محدودتر، «متن» به واحدهای زبانی محدود می‌شود و در معنایی فراخ‌تر، هر گروهی از پدیده‌ها، و حتی کلِ خودِ هستی را می‌توان نوعی متن قلمداد کرد.

از آن‌جاکه کلِ هستی نوعی متن قلمداد می‌شود، آن را می‌توان نوعی «زبان» هم انگاشت؛ این مفهوم از هستی‌شناسیِ یونانی-مسیحیِ حلولِ لوگوس یا کلام در جهان اخذ می‌شود. فلسفه‌ی ژاک دریدا، به تأسی از مارتین هایدگر، درمقامِ تأملی بر تاریخِ این هستی‌شناسی سربرمی‌آورد و پیش‌نهادش این است که آن‌چه به کلام‌محوریِ تفکرِ غربی موسوم است، از طریق کارکردی‌کردنِ مفاهیمِ بنیادیِ آن، واسازی شود. از نظر دریدا، بیان این که مثلاً «"حقیقت"، "کارکردِ" یک سیستم است»، به این معناست که چیزی منطبق با این پدیده‌ی آرمانی وجود ندارد: آن‌چه ما حقیقت می‌نامیم حاصل روابط هم‌بسته‌ی نظامی است که به صورت متن درک می‌شود؛ این حقیقت، به نوبه‌ی خود و در قالب مفاهیمِ معنادارِ نظام، پی‌آمدهایی در رفتار، عاطفه و قدرت دارد. با این همه، تعبیر دریدا از متن به‌مثابه‌ی نوشتار یا متنیّت، مبتنی بر این فرض است که «تمامیت هستی» را نظامِ نقش‌مندِ نوشته‌ها یا اطلاعاتی بینگاریم که قاعدتاً کلیه‌ی سطوح هستی را دربرمی‌گیرد. بنابراین، نوشته‌ها یا اطلاعات ژنتیکی، زبانی و رایانه‌ای همگی سویه‌هایی از این متنِ فراگیر خواهند بود.

در هر کوششی برای فهم متن این پرسش مطرح می‌شود که عناصر این کل ساخت‌مند چگونه و بر اساسِ کدام وجهِ هستی باید تعریف شوند؛ چراکه این موضوع چیستیِ فهمِ ما از زبان را تعیین می‌کند. در مباحثِ دورانِ ما، مفاهیم و برداشت‌های ساختارگرایانه غالب هستند. (نک: ساختارگرایی). زبان‌شناسی سوسوری که شالوده‌اش برپایه‌ی آواشناسی بنا شده است، بر این باور است که زبان مشتمل بر نشانه‌هایی است که بر اساسِ تفاوت‌های مادّی و غیرِ مادی‌شان مشخص می‌شوند. (نک: نشانه). افزون‌بر این، نظام نشانه‌ها نهادی قراردادی تلقی می‌شود. نشانه برخلافِ نمایه و شمایل، نسبتی وجودی یا قیاسی با آن‌چه بازمی‌نمایاند ندارد. (نیز نک: شمایل / شمایل‌شناسی). تفسیرِ متنِ جهان به‌مثابه‌ی نظامی از نشانه‌ها (یا آن‌گونه که پساساختارگرایان می‌گویند، نظامی از دال‌ها)، وجهِ تجلیِ چیزها را به ساختارهای منحصراً نقش‌مند محدود می‌کند؛ ساختارهایی که در قواعد انتزاعیِ یک نظام صوری فراچنگ می‌آیند. مثلاً سویه‌هایی از یک اثر هنری، کنش اجتماعی یا تجربه که در قالب صورت‌گرایانه‌ی تحلیل دوگانی نمی‌گنجند، نمی‌توانند خود را تجلی ببخشند. و آن‌چه «می‌تواند» خود را متجلی کند «حضورِ» وجودی ندارد و تنها وانموده‌ای از هستی است. زیرا یک کارکرد، عنصری شرطی‌ـ شده و شرطی‌کننده از یک نظامِ پیش‌انگاشته است و هیچ‌گاه اصالت ندارد: این کارکرد با کارکردهای دیگر ترکیب می‌شود تا عناصر نظام را به أشکال گوناگون تکرار کند. به این ترتیب، هر رخ‌دادِ مفروضی تکرار و بازگوییِ چیزی است که پیش‌تر مکتوب شده است. (نک: پساساختارگرایی؛ متافیزیک حضور؛ تقابل دوگانی). پس این توصیف ساختارگرایانه‌ی زبان ـ و توسعاً

ادبیات ـ است که گفته‌ها یا «فرآورده‌های» فرهنگی را از «موقعیت‌مندیِ» وجودی و تاریخی‌شان منتزع می‌کند.

بر پایه‌ی نظریه‌ی ساختارگرایی، زبان به طبیعتِ بی‌شکل شکل می‌دهد (رولان بارت، فریدریش نیچه). بر این اساس، زبان طبیعت را ترسیم می‌کند و موجب می‌شود طبیعت در حکم داده‌ی یک ساختارِ معین تجلی کند. آشکالِ متنوعِ این داده‌گیِ پیش‌بوده، در قالب انواعِ «رمزگان‌های فرهنگیِ» زبان نظم می‌گیرند (بارت)؛ و این رمزگان‌ها ـ در قالب تحولاتِ آتیِ اندیشه‌های متأثر از ساختارگرایی ـ نقش منبع و انباره‌ی گفتمان‌را بازی می‌کنند (میشل فوکو). نشانه‌ها، رمزگان‌هایی که نشانه‌ها را نظام می‌بخشند و آن‌ها را به گفته‌هایی در قالبِ یک فرهنگ بدل می‌کنند، و گفتمان‌هایی که این رمزگان‌ها متعلق به آن‌هایند، سه عنصر تعیین‌کننده در متن ساختارگرا هستند. (نک: رمزگان).

بارت در مقاله‌ی «از اثر تا متن» رمزگان را به تمامیِ آشکال و صوَری اطلاق می‌کند که زبان بر واقعیت تحمیل می‌کند تا پیشاپیش ادراک ما از واقعیت و از خودمان را شکل بخشد. بنابراین، مثلاً می‌توان از رمزگان‌های نحویِ شکلِ دستوریِ جمله، یا از رمزگان‌های روایی که منطقِ علّی خاصی را مقرر می‌دارند، و یا از رمزگان‌های معنایی که بر معانی متعین فرهنگی‌ای که ما ادراک می‌کنیم حکم‌فرما هستند، سخن گفت. (نیز نک: رمزگان روایی). تمامی انواع رمزگان کلیشه هستند: آن‌ها قالبی دلالتی را بر واقعیت تحمیل می‌کنند. پس فرآیند تجزیه و تحلیل ادبی شامل شناسایی رمزگان‌های حاکم بر اثر می‌شود (رمزگانه‌های یادشده و نیز سایر رمزگان‌ها). این کار حوزه‌ی روش‌شناسانه‌ای را پی می‌ریزد که متن ادبی از درون آن زاده می‌شود. این حوزه مجموعه‌ای از گفتمان‌ها را سامان می‌دهد که کلِ نظامِ تحقیق را دربر می‌گیرد. این نظام شاملِ گستره‌ی کتاب‌شناختی متن، شرایطِ خاصِ فنی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختیِ حاکم بر تولیدِ متن می‌گردد. این نظام، همچنین، نقد و مصرفِ متن یا دریافتِ متن را نیز در خود می‌گنجاند. مثلاً اگر در یک طرح تحقیقاتی، توجه معطوف به شرایطِ اجتماعیِ تولیدِ متن باشد، رمزگان معنایی نقشِ عمده و برجسته‌ای در آن خواهد داشت. درنتیجه، متنی که از این رهگذر حاصل می‌شود، فرآورده‌ی چشم‌اندازی روش‌شناختی است؛ چشم‌اندازی که بر دو فرض مبتنی است: یکی اولویت داشتنِ شرایط اجتماعی و دیگری این که گذشته‌ی تاریخی و هستیِ خودِ ما نوعی نظامِ دلالت‌گرِ رمزگان‌بنیاد است. (نک: نوتاریخی‌باوری). از آن‌جاکه متن ادبی تابعی از حوزه‌ی روش‌شناختیِ مولّدِ آن است، بنابراین، وجود متن ادبی مبتنی است بر عملکرد آن در حکم جزئی از قدرت (و در این معنا یک ارزش فرهنگی است) در چارچوب همان حوزه‌ی روش‌شناختی. مثلاً با توجه به روش نقد مارکسیستی برای بهره‌گیری از نظام تحقیق جهت شکل‌گیری متن، متن در برنامه‌ی مارکسیستی ادغام می‌شود و به سلاحی ایدئولوژیک در خدمت نبرد طبقاتی درمی‌آید. بنابراین، از نظر مارکسیسم، متنِ ادبی به‌سانِ رمزگان‌های معناییِ درهم‌تنیده‌ای پدیدار می‌شود که سازنده‌ی آگاهی (طبقاتی) است. (نیز نک: ایدئولوژی؛ ماتریالیسم فرهنگی).

در تقابل با تلقی سنتی از «اثر» که بیشتر آن را یک شیء می‌انگارد تا یک کارکرد، امروزه «متنِ»

ادبی را اساساً فاقد هرگونه استقلال، فاقد هرگونه ویژگی ماندگار و ذاتی‌ای ــ مانند وحدتِ صوریِ اثر ــ می‌دانند که بتواند داوری ما در موردِ متن را توجیه کند. متن کلاسیک، «منابع» ادبی، تأثیرات ژانری و شرایط تاریخی و اجتماعی را در قالبِ یکپارچه‌ی چیزی نو، به هم می‌تند (ظاهراً مانند گیاهی که عوامل تعیین‌کننده‌ی وجودش را به نسوج خود بدل می‌کند)، و این در حالی است که متن ادبی انسجام خود را از رمزگان‌هایی می‌گیرد که آن متن را در کلِ شبکه‌ی دلالت ادغام می‌کنند. درحالی‌که ثبات و خودبودگیِ اثر از مثلاً تقلیدِ یک ژانر معین ــ از قبیلِ غزل یا حماسه ــ ناشی می‌شود، ثبات یک متن ناشی از تجزیه و تحلیلی است که اثر را اوراق می‌کند تا تعامل رمزگان‌های موجود در آن را کشف کند: رمزگان‌ها در جریان دگرگونیِ مدامِ متنیت ثابت می‌مانند و این متنیتِ دگرگون‌شونده تمایزات متنی و ژانری را در گستره‌ی یکپارچه‌ی دلالت حل می‌کند؛ گستره‌ای که خود سطوح متفاوتی از پیچیدگی را داراست (پیچیدگی ــ که نباید آن را با کیفیت خلط کرد ــ خود درمقامِ یک «ارزشِ» فرهنگی پدیدار می‌گردد و درنتیجه، از عوامل جذابیت متن ادبی است). افزون بر این، خودبودگیِ خواننده نیز ساختاری از نشانه‌های رمزگان‌بنیاد تلقی می‌گردد و درنتیجه، خودبودگی منوط می‌شود به تکرارِ متنیتِ پیشاپیش مکتوب. دست‌کم بر این اساس، می‌توان گفت که «بودن» به معنای رابطه‌ی کمابیش پیچیده‌ی مجموعه‌ای از کلیشه‌ها است.

یکی از مبانی درک رایج و امروزینِ متن، این فرض است که متن را باید فارغ از سرشت زبانی یا غیر زبانیِ آن، عنصری کاملاً قراردادی در یک نظام دلالتی دانست. این رهیافت متعاقباً به ما نشان می‌دهد که هر عنصری که در اقتصادِ نظام نقش‌مند نباشد نمی‌تواند خود را تجلی بخشد. از آن‌جاکه بر اساسِ ساختارگراییِ برانیسلاو مالینوفسکی، یکی از کارکردهای اسطوره حفظِ کارآییِ نظامِ اجتماعی است، درنتیجه، حقیقتِ وجودی و نامستور یک اسطوره ــ مثلاً مسیحیت ــ را نمی‌توان در چارچوب یک «متنِ» مردم‌شناختی آشکار ساخت یا حتی درک کرد. یعنی مثلاً یک شعر برای ورود به قلمروِ علوم انسانی باید کارکردی از کارکردهای گفتمان‌های زبان‌شناختی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک به حساب آید. به این ترتیب، شعر قابل محاسبه می‌شود و می‌توان آن را با نظامی علّی درآمیخت. پس برداشتِ امروزین از «متن» تلویحاً به نظام منسجمی از مناسبات علت و معلولی اشاره دارد؛ مناسباتی که چیزها خود، درمقامِ اجزاءِ اقتصادِ نهادینِ امرِ ازپیش شناخته‌شده (امر ازمیان‌رفتنی و مصرف‌شدنی)، از آن استخراج می‌گردند. در این برداشت، امر یکه و غیرِ قابلِ محاسبه و ناشناخته اساساً کنارگذاشته می‌شود. به این اعتبار، فهمِ امروزین و شاخص متن متناسب است با فروکاستِ فن‌آورانه‌ی همه چیز و بازنوشت آن‌ها در اقتصادِ پسامدرنِ تولید و مصرف.

← زبان؛ گفتمان؛ متنیت؛ ساختارگرایی؛ نشانه‌شناسی

Bernhard Radloff

متن بسته / متن گشوده

(Closed Text / Open Text)

متن بسته و متن گشوده دو اصطلاح هم‌بسته‌ای هستند که اومبرتو اکو باب کرد تا به‌کمک آن‌ها به انواع خوانندگان و انواع تفاسیر و نیز به تعاملات تفسیریِ گوناگون میان متن و خواننده اشاره کند. (نیز نک: تفسیر). تمایزِ میان متن بسته و متن

گشوده، بر تعریفی استوار است که اکو از بسته‌گی و گشودگی به دست می‌دهد؛ بر این اساس، هر متنی که محدودیت‌های روشن و صریحی در راه تفاسیر ممکن خواننده ایجاد کند متنی بسته است. اجمالاً می‌توان گفت که در موردِ متن بسته مؤلف نظامی ثابت، کامل، بدون ابهام و بدون اشاره‌های تلویحی ایجاد می‌کند که امکان هرگونه خوانشِ گشوده را از بین می‌برد. درواقع، متن بسته متنی است که ساختارِ آن امکان بروز خلاقیتِ خواننده یا بازی آزادانه و هم‌یاریِ تفسیریِ وی را برای یافتنِ معانیِ ممکن نمی‌دهد. درعوض، چنین متنی با اشاره به پیام‌های مشخص و اطلاعاتی که نویسنده می‌خواهد منتقل کند، عملاً خوانش ما را سامان می‌بخشد. خوانشِ متنِ بسته نیروی متن را تحلیل می‌برد، زیرا مستلزم تعامل ذهنی و روحی با مؤلف نیست. به طورِ کلی، باید گفت که متون بسته بیشتر حاوی اطلاعات و پیام‌ها هستند و نه برانگیزاننده‌ی معانی و آگاهی فرهنگی.

اما بر خلافِ متن بسته، متن گشوده مثلاً یک داستان عامه‌پسند، به خواننده‌ای خاص یا بافت اجتماعیِ خاصی نظر ندارد. متن گشوده از این حیث گشوده است که درون‌مایه، ساختار و زبانِ آن پیچیده، مبهم و آزاد است. اما درعین حال، اکو معتقد است که متنِ گشوده از این لحاظ نیز گشوده است که خواننده‌ی آن باید ذهناً درگیرِ متن شود و آن را «به‌نحوی خاص» سازمان دهد.

«بوطیقای اثرِ گشوده‌ی» اکو، درواقع، واکنشی بود در برابرِ رویکردی که زیبایی‌شناسیِ ایدئالیستیِ بِندِتّو کروچه در قبال الهام و صورت و محتوا در پیش گرفته بود. کار اکو همچنین متأثر از مطالعاتی بود که او زیر نظر لوییجی پری‌سون انجام داده بود. پری‌سون فردی است که آموزه‌های فلسفی‌اش درباره‌ی زیبایی‌شناسی به این نکته معطوف می‌شود که هنر را چگونه می‌توان تجربه‌ای شناختی دانست و هنر چگونه جهان را از طریق ساختارِ صوریِ خود می‌شناسد.

کتاب اثر گشوده پیشاهنگ طرح مفاهیم نظری‌ای است که به رابطه‌ی دیالکتیکی میان مؤلف و متن و خواننده می‌پردازند و در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی، انقلابی در نقد ادبی به وجود آوردند. اثر گشوده شیوه‌هایی را مطرح می‌کند که برخی مؤلفان آن‌ها را پیش‌بینی کرده بودند؛ مؤلفانی که خوانندگان را هم‌دستانِ احتمالیِ خود در آفرینشِ اثر می‌دانند. ما در مقالات اکو به آسانی می‌توانیم ردِّ عناصری از نظریه‌ی دریافت که ولفگانگ آیزر و رومن اینگاردن رواج دادند، و نیز مفهومِ بارتیِ «خواننده درمقام هم‌دستِ مؤلف» راببینیم. (نیز نک: متن خوانا / متن نویسا).

آغازگاه تأملات درموردِ سویه‌ها و درجاتِ «گشودگی»، آثار موسیقایی بریو، پوشر و اشتوکهاوزن بود؛ آثاری که به هنرمندان و نوازندگانی که می‌خواهند اجرایشان کنند آزادیِ (تفسیریِ) کامل می‌دهند. آن‌چه در پی این آغاز می‌آید مجموعه‌ی متنوعی است از اطلاعات و یافته‌ها درباره‌ی أشکال گوناگونِ بیانی هم‌چون بوطیقای باروک و امپرسیونیستی، هنر کیچ، سینمای آنتونیونی، اشعار مالارمه، و رمان‌های جویس؛ از طریق این اطلاعات و یافته‌ها ما می‌توانیم بفهمیم که منظور از ساختار «گشوده» چیست. در این چارچوب، تمامی نکاتی که درباره‌ی آهنگسازان، هنرمندان، کارگردانان سینما و تماشاگران گفته می‌شود، تلویحاً به دیدگاه‌هایی پیرامون متون گشوده و خوانندگان مربوط می‌شود.

مفاهیم و واژه‌های محوریِ موضوعِ

«گشوده‌گی» عبارت‌اند از: ابهام، گسستگی، امکان، چندصدایگی، عدم تعین، جنبش، روند جاری، اجرا و برخوردهای آزادانه. بن‌مایه‌ی برجسته‌ی تمامیِ مقالات در این حوزه این نکته است که اثرِ گشوده هیچ نتیجه یا تفسیر خاصی را به خواننده القا نمی‌کند، بلکه از وی واکنشی خلاقانه و نوآورانه را می‌طلبد.

اثر گشوده مدام دلالت‌های صریح خود را به دلالت‌های ضمنی برمی‌گرداند و مدلول‌های خود را بدل به دال‌های مدلول‌های دیگر می‌کند. (نک: دلالت صریح / دلالت ضمنی). این فرآیندِ رمزگشاییِ گشوده جاری است و خوانش‌های گشوده از متن را تضمین می‌کند. هر خوانش یا تفسیری از یک اثرِ گشوده آن اثر را توضیح می‌دهد، اما قوای متن را به تمامی تحلیل نمی‌برد، زیرا قوانین درونی و ذاتیِ اثرِ گشوده استوار بر ابهام است (مثلاً شب عزای فینگان‌ها اثر جویس). افزون بر این، متون گشوده نظامی از روابط‌اند که نه بر شکل‌گیری پیام‌ها، بلکه بر تکوینِ فرآیندها تأکید دارند. این متون مشوق همکاریِ فعالِ خواننده و مؤلف‌اند و بازی آزادانه‌ی تداعی‌ها را برمی‌انگیزند ــ بازی آزادانه‌ای که هم سرگرم‌کننده است و هم ابزاری است برای شناخت. در دیدگاه اکو، گشوده‌گیِ یک اثرِ هنری شرطِ اصلیِ لذتِ هنری است و استعاره‌ای معرفت‌شناختی از جامعه‌ی ما است. گشودگی از خصوصیات تاریخی فراتر می‌رود (یک نمونه در این مورد کمدی الاهیِ دانته است که با وجود این که حاوی پیام‌های بسیار صریح و خاص است اما هنوز هم خواندن آن لذت‌بخش است) و این امکان را برای اثر میسر می‌سازد که، دیرزمانی، موجه و معتبر باقی بماند.

البته در کتاب مرزهای تفسیر که اکو در سال ۱۹۹۰ منتشر کرد، ما شاهد تغییر دیدگاه‌های اکو هستیم. او که سی سال پیش از این تاریخ در کتاب اثر گشوده، اقتدار و مرجعیتِ معناهای ممکن را از دوش مؤلف برداشت و نخست آن را معطوف به متن و سپس معطوف به خواننده کرد (واسازان نیز همین کار را می‌کنند)، در این کتاب سخت بر این عقیده پای می‌فشارد که نمی‌توان متن را به گفتن چیزی واداشت که نیت گفتنش را نداشته است. (نک: واسازی).

← بستار/گشودار؛ متن خوانا/متن نویسا

Rocco Capozzi, Katie Wales

متن خوانا/متن نویسا

(Readerly / Writerly Text)

تمایز میان خوانا (*lisible*) و نویسا (*scriptible*) تمایزی است که رولان بارت در کتاب اس/زد (۱۹۷۰) به‌تفصیل درباره‌ی آن سخن گفته است. این کتاب خوانش مفصل و دقیقِ داستان کوتاهِ بالزاک، سارازین، است و در آن، جسته وگریخته، تفکرات روشنی درباب نوشتار و نقد آمده است.

چنان‌که از اصلِ فرانسویِ *scriptible* («آن‌چه می‌توان نوشت») برمی‌آید، نوشتار کنش و فرآیندی از پیش‌پایان‌نایافته است. متن نویسا متنی متکثر است و بنابراین، در آن ایدئولوژی (ارزش‌مندتر دانستنِ یک معنا از معناهای دیگر)، به‌نوعی، فسخ می‌شود. متن نویسا متنی کاملاً متکثر است، چراکه زبانِ بی‌پایان است. متن نویسا یک ساختار نیست، بلکه نوعی ساختاردهی است که در آن، «خواننده، دیگر مصرف‌کننده نیست، بلکه مولّد متن است» ([۱۱۰]، ص ۴). متن نویسا به دلیل تکثرِ فوق‌العاده‌ی آن، هرگونه نقد یا فرازبان را، هرگونه مقوله یا تفاسیر بعدی را که بخواهند کلّ متن را پوشش دهند ناکام می‌گذارد.

فقط درباره‌ی متن‌هایی می‌توان بحث کرد که کاملاً متکثر نیستند: «درباره‌ی متون نویسا چیزی نمی‌توان گفت» (ص ۴). متن نویسا به‌مثابه‌ی یک شیءِ واقعی نمی‌تواند وجود داشته باشد: «متن نویسا یک چیز نیست، یافتنِ آن در کتاب‌فروشی کاری تقریباً محال است» (ص ۵).

شاید به همین دلیل باشد که کتاب اس / زدِ بارت بحثی است درباب یک متن کلاسیک یا خوانا. متن‌های خوانا اُبژه‌هایی تمام‌شده‌اند: محصول هستند و نه فرآیندِ تولید. روایتِ خوانای کلاسیک «اساساً نظمی منطقی-زمانی دارد» (ص ۵۲). این روایت، «پایان هر کنش را آشکارا در معرض دید قرار می‌دهد (نتیجه‌گیری، قطع ناگهانی، بستار، گره‌گشایی)» و به این ترتیب، «اعلام می‌کند که روایتی داستانی است» (پیرنگِ آن ارسطویی است) (ص ۵۲). روایت کلاسیک همچنین «تصویری از جمله است»، زیرا «مبتنی بر طرح پرسش و ارائه‌ی پاسخ» است (منشی «هرمنوتیکی» دارد) (ص ۷۶). (نک: هرمنوتیک). لازمه‌ی اصلیِ متنِ خوانا کامل بودنِ آن است. متن خوانا می‌کوشد تا کامل و غنی باشد، اما منکر اشاعه‌ی تمام‌عیار می‌شود (مقایسه کنید با کتاب دریدا، اشاعه). در متن خوانا، «اشاعه، پراکنشِ تصادفیِ معناها به جانب بی‌پایانیِ زبان نیست [این پراکنشِ خاصِ متنِ نویسا است]» ([۱۱۰]، ص ۱۸۲). در متن خوانا هر چیزی سرانجام بازیابی می‌شود.

بارت ابتدا می‌گوید که متنِ خوانا «پادارزشِ» متنِ نویسا است، «ارزشِ منفی و واکنشیِ آن است» (ص ۴). این امر بیانگر آن است که رابطه‌ی میان متنِ خوانا و متنِ نویسا رابطه‌ای دیالکتیکی است و یکی بدون دیگری قابل تصور نیست. برای آن که متنی نویسا پدید آوریم، بهتر است یا حتی ضرورت دارد که یک متنِ خوانا را مورد بحث قرار دهیم. این دقیقاً همان کاری است که بارت در اس / زد می‌کند، و می‌توان آن را نقدِ «واکنشی» نامید، نقدی که در برابر متنِ خوانا و «کمابیش» متکثرِ رمانِ سارازین واکنش نشان می‌دهد و آن را متمایز می‌کند. خوانشِ موشکافانه و کُندپو، خلاءهای متنِ خوانا را به نمایش می‌گذارد و هدفِ آن ویران‌سازیِ نظم این متن یا «زنجیره‌ها یا علّیتِ» آن است (ص ۲۱۵).

اما واقعیت آن است که گاه بارت چنان سخن می‌گوید که گویی برخی از آثار معاصر مانند آثار شاعر فرانسوی، فیلیپ سولرز، واقعاً به وضعیتِ متنِ نویسا نزدیک می‌شوند و آشکارا اعلام می‌دارد که «این ادبیاتِ غنی، این ادبیاتِ خوانا دیگر نمی‌تواند نوشته شود» (ص ۲۰۱). نظر بارت در اس / زد درباره‌ی این پرسش که آیا متن نویسا واقعاً وجود دارد یا نه، ناروشن می‌ماند. اگر متن نویسا «نوشته‌ی خودِ ما باشد»، شاید بهترین نمونه‌ی آن کاری است که خودِ بارت چنین استادانه در اس / زد می‌کند (متنِ نویسا کنشِ اوست نه متنِ او، زیرا «متنِ نویسا یک چیز نیست»). غرض، نوشتن درباره‌ی متن خوانا است بدون آن که شخص متنِ خوانای دیگری بیافریند؛ غرض، به مخالفت برخاستن با «رمزگان فرهنگیِ» متون خوانای کلاسیک است بدون آن که رمزگان دیگری را از خود جایگزین آن کنیم: «چگونه یک رمزگان می‌تواند بدون گرفتن تکثر از رمزگان‌ها، بر رمزگانی دیگر سیطره پیدا کند؟ [چه چیزی مانع از آن می‌شود که اندیشه‌ی یک متن نویسا به بخشی از یک رمزگان کاملاً خوانا بدل نشود؟] فقط نوشتار است که با پذیرش بیشترین تکثرِ ممکن در حیطه‌ی وظایفِ خود، می‌تواند بدون توسل به زور، به مخالفت با امپریالیسمِ

زبانی برخیزد» (ص ۲۰۶). متن نویسا همانا نوشتار است در مقامِ متن، در مقامِ فرآیندی بی‌پایان؛ حال آن‌که متن خوانا نوشتار است در مقامِ اثر، درمقامِ ابژه‌ای بسته (این تعبیر را از مقاله‌ی بارت با نامِ «از اثر تا متن» وام گرفته‌ام). پیروزیِ «تکثرِ نویسایی» پیروزیِ متنیّت است؛ پیروزیِ نوشتار هنگامی که چونان پدیده‌ای بی‌پایان و «تعیّن‌ناپذیر» (بدون هیچ معنای یکه و معیّنی) به آن نگریسته شود، زیرا خودِ زبان بی‌پایان و تعیّن‌ناپذیر است. درنتیجه، مفهوم بارتیِ متنِ نویسا پیوند تنگاتنگی با مفاهیم نوشتار و بینامتنیت، آن‌گونه‌که ناقدانی چون ژاک دریدا، ژولیا کریستوا و مایکل ریفاتر تعریف‌شان کرده‌اند، دارد.

← متن بسته /متن گشوده؛ بستار /گشودار

Francis Zichy

متنیّت **(Textuality)**

متنیّت در محدودترین معنای آن موقعیتِ مکتوبِ ابژه‌ی ادبی را ترسیم می‌کند. متنیّت بر این نکته دلالت دارد که ادبیات هستیِ مادی دارد و از کلمات ساخته شده است، نه از مفاهیم انتزاعی. به هر حال، متنیّت به‌مثابه‌ی جزئی از نظریه‌ی زبان‌شناختی ساختارگرا و پساساختارگرا و خصوصاً در ارتباط با آثار ژاک دریدا و رولان بارت، هم حکایت از فروپاشی مرزهای ادبیات و دیگر نظام‌های دلالتیِ کلامی و غیرِکلامی دارد و هم ویران‌کننده‌ی اصلِ «خودبسندگی و انسجامِ معناییِ متن» است. (نک: ساختارگرایی؛ پساساختارگرایی؛ کنش دلالت‌گر). متنیّت در این چارچوب ترسیم‌گر خصوصیتی در زبان است که برمبنای آن، زبان نمی‌خواهد مولدِ صرفاً ارجاعیِ صاف و ساده به جهان بیرون از زبان باشد، بلکه گرایش به آن دارد که انبوهی از مضامینِ دلالتیِ بالقوه متناقضی را به وجود بیاورد که در فرآیند خوانش فعال می‌شوند. بنابراین، متنیّت تلویحاً موجب تعلیقِ بستار تفسیری می‌شود، تعلیقی که کثرتِ مضامینِ متناقض، آن را اجتناب‌ناپذیر می‌کند. (نک: تفسیر). به این ترتیب، متنیّت توصیفی را که نقدِ نو از متن درمقامِ «چیزی مستقل و قائم به ذات» به دست می‌دهد، رد می‌کند.

دیدگاهی درباره‌ی متنیّت وجود دارد که آن را اساساً پدیده‌ای درون‌زبانی می‌بیند، و شماری از نظریه‌پردازان، ازجمله میشل فوکو و ادوارد سعید که می‌توان آن‌ها را نظریه‌پردازان «مادیِ» متنیت خواند، این دیدگاه را به چالش کشیده‌اند. نظریه‌ای که آن‌ها پرورده‌اند چنان است که نسبت به چارچوب‌های سیاسی، اجتماعی و تاریخی حساسیت دارد و درمقامِ پاسخ‌گویی به آن‌ها برمی‌آید. برمبنای این رویکردها، متنیّت دربرگیرنده‌ی موضوعاتی است که پیش‌تر و به‌طورِ سنتی، در قلمرو علوم انسانی جای داشتند. از این رو، در این چارچوب، موضوعاتی از قبیلِ رخ‌دادهای تاریخی، فعالیت‌های نهادین و مناسبات بین فرهنگ‌ها، واقعیاتی نیستند که فقط باید ثبت‌شان کرد، بلکه نظام‌هایی نشانه‌ای هستند که باید آن‌ها را رمزگشایی کرد. (نک: نشانه). هرگونه تقابل مطلق بین جهان و متن مردود شمرده می‌شود. متون، ازجمله متون ادبی، در قالب موقعیت مشخص و خاصی که در جهان دارند، خوانده می‌شوند؛ و خودِ جهان نیز درچارچوب مجموعه‌ای از فرآیندهای دلالتی ساخته می‌شود که باید مورد توجه قرار بگیرند. بر این اساس، به‌جای این که متنیّتِ چنین ابژه‌هایی درچارچوب دلالت بالقوه و بی‌پایان بررسی

شود، در قالبِ زمینه و بافت‌های گوناگون این ابژه‌ها سنجیده می‌شود. توجه به بافت ممکن است به مرحله‌ی گردآوری و تفسیرِ داده‌ها نیز بسط پیدا کند. اگر تحلیل‌گر نیز، خود، در جایگاه خواننده‌ای قرار بگیرد که خوانشِ وی مشروط به موقعیتِ تاریخی، اجتماعی و سیاسی‌اش است، این گردآوری و تفسیر، خود، بدل به یک متن می‌شود. به این ترتیب، متنیّت هم تحلیل‌گر (سوژه) و هم موضوعِ تحلیل (ابژه) را در خود مستحیل می‌کند و تمایز میان این دو را از میان برمی‌دارد. (نک: سوژه / ابژه).

متنیّت در مقام یک مفهوم عام، روابط بنیادینِ میان متون گوناگون را نیز ــ آن‌چه ژولیا کریستوا «بینامتنیت» می‌خواند ــ دربرمی‌گیرد. از سوی دیگر «متنیّت» مفهوم بارتیِ متن را نیز بسط و گسترش می‌دهد.

← متن؛ بینامتنیت

Manina Jones

محاکات (Mimesis)

محاکات یا می‌مه‌سیس «رابطه‌ی پویا و مداومی است میان اثر هنری و هر آن چیزی که در جهان اخلاقیِ واقعی، اثر را دائماً زیر نظر دارد یا احتمالاً می‌تواند آن را زیر نظر داشته باشد» ([۱۶۰۱]، ص ۷۳). می‌مه‌سیس که غالباً به «تقلید» ترجمه می‌شود، بیش از آن‌که ترجمه‌ی واژه‌ی اصلی یونانی باشد، درواقع، حرف‌نویسیِ آن است و از این حیث، دست‌کم بخشی از استقلال خود را حفظ می‌کند. این استقلال به‌گونه‌ای است که این واژه، با این‌که در غالب فرهنگ‌های انگلیسی مانند فرهنگ انگلیسی آکسفورد آمده است، اما هیچ‌گاه بومیِ این زبان نشده است. این واژه، خصوصاً در وجهی از معنای آن‌که بر کنش و فعالیت دلالت می‌کند، مؤکداً بر اصلِ یونانیِ خود اشاره دارد. گرچه «محاکات» و «تقلید»، هر دو بر هنرِ مبتنی بر بازنمایی و شباهت اشاره دارند، اما نوع تأکیدشان متفاوت است. «تقلید» که نوعی برداشتِ لاتینی از واژه‌ی می‌مه‌سیس است، از چیزی ایستا، از یک رونوشت، از یک محصول نهایی سخن می‌گوید؛ حال آن‌که محاکات متضمن چیزی پویا است و بر نوعی فرآیند، نوعی رابطه‌ی فعال با واقعیتِ موجود اشاره دارد.

دیرزمانی است که درباره‌ی سرشتِ دقیقِ محاکات بحث‌های فراوانی جریان دارد؛ محدوده‌ی این مباحث را افلاطون و ارسطو به‌وضوح مشخص کرده‌اند و مسائلِ مربوط به آن همواره با مسائلِ مربوط به ماهیتِ واقعیتی که باید بازنمایی شود گره خورده است. محاکاتِ لفظی رونوشتی است از جهانِ انضمامی، جهانی که در دسترس حواس قرار دارد. افلاطون، تا حدی، به دلیل آن که رونوشتِ حاصل از کار هنرمندان را به طورِ مضاعف از حقیقت دور می‌دانست، آنان را از شهرِ آرمانیِ خود در جمهور (فصل دهم) اخراج کرد؛ اما چنان‌که وی در جمهور (فصل‌های سوم و ششم) توضیح می‌دهد و در تیمائوس نیز بر آن صحه می‌گذارد، محاکاتِ متافیزیکی رونوشتی از صوَرِ جاودانی است که فقط در دسترس ذهن و عقلِ آدمی قرار دارد. بحث درباب آراءِ افلاطون و تأثیر آن‌ها در هنر، فلسفه و مذهب را می‌توان در کتاب هانس گئورک گادامر با عنوان مکالمه و دیالکتیک و نیز درکتاب آیریس مرداک با نام هور و آتش (۱۹۷۷) یافت.

ارسطو در بوطیقا از جنبه‌ی دیگری نیز به این بحث می‌پردازد و به برخی از خرده‌گیری‌های افلاطون از شاعران پاسخ می‌گوید؛ اما میان آراءِ وی درباب محاکات و آراءِ افلاطون هم‌پوشیِ

قابل ملاحظه‌ای وجود دارد. ارسطو مانند افلاطون معتقد است که کارِ اساسیِ محاکات آشکار ساختنِ امور جهانی و عام است، و این فرآیندی است که به‌دیده‌ی او، شعر را فلسفی‌تر از تاریخ می‌کند. اما او نسبت به افلاطون، امید بیشتری به شاعران دارد که چنین کاری را به انجام رسانند. از نظر ارسطو، امور جهانی و عام پیوندِ تفکیک‌ناپذیرتری با رخ‌دادها و شخصیت‌های انضمامیِ مشخص دارند. این ادغامِ امرِ خاص با امرِ عام الگویی است که مدافعانِ مدرنِ رئالیسم در ادبیات مانند ایوور ویترز و گئورک لوکاچ از آن پیروی می‌کنند. سهمِ شاخصِ ارسطو در این موضوع از علاقه‌ی خاصِ او به کنش، نه فقط کنشِ نمایشِ تراژیک، بلکه همچنین کنشِ شاعر در مقام سازنده، برمی‌خیزد. شاعر در سازمان‌دهیِ پیرنگ، یا در هماهنگ کردنِ تعاملِ میان صورت و محتوا، چنان که جرالد اِلس می‌گوید، «ساختاری از رخ‌دادها را می‌سازد که در آن امور عام می‌توانند بیان شوند». (نک: داستان / پیرنگ).

هسته‌ی دیدگاه ارسطو را می‌توان محاکاتِ نمایشی نامید، اصطلاحی که فقط در موردِ تقلیدگری‌های تئاتر که در آن بازی‌گران دست به محاکات می‌زنند به کار نمی‌رود، بلکه به صورت عام‌تر نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. (نک: نقد نمایش). به گفته‌ی استیون هَلی‌وِل، «مفهوم راهنمای محاکاتِ ارسطو، به طورِ تلویحی، مفهوم «اجرا» است: خودِ شعر (که برخی از نثرها را هم در بر می‌گیرد) نه توضیح می‌دهد، نه روایت می‌کند و نه استدلال می‌کند، بلکه کلام و کنشِ انسانی را جاری می‌کند و آن را تجسم می‌بخشد». برخی مانند تامس توایینینگ در سده‌ی هجدهم، به‌واسطه‌ی تأکید بر کنش، به جانب این نظر سوق پیدا کردند که فقط شعرِ نمایشی پدیده‌ای کاملاً محاکاتی است. اما وجه مشخصه‌ی آثارِ ادبی عمدتاً این است که کنشِ باززیستنِ تجارب انسانی را که به واقعیت گوهر و پیکر می‌دهند، یا کنش زیستن در این تجارب را در بر می‌گیرند. اریش آوئرباخ رابطه‌ی میان واقعیت و سطوحِ متنوعِ سبکی در ژانرهای گوناگون را مورد بررسی قرار می‌دهد، و فرانک ریموند لی‌ویس بر نیروی تحقق‌بخش نمایشِ شعری تأکید می‌کند.

عمل محاکات را به دو معنا می‌توان عملی اخلاقی دانست. نخست، صِرفِ توجه به واقعیت بر این امر دلالت می‌کند که واقعیت شایان توجه است و ارزش آن را دارد که به‌عنوانِ پدیده‌ای متفاوت از فهمنده یا ادراک‌گر ــ اما نه الزاماً بی‌ارتباط با آن ــ مدِّ نظر قرار گیرد. دوم این که ادبیات کنکاشی است در معانیِ ضمنی یا پی‌آمدهای کنش‌ها و ادراکاتِ انسانی. در بهترین حالت، محاکات روشی است برای تقویت و تعمیقِ فهمِ اخلاقی، و نیز روشی است برای بررسیِ مفاهیمِ پذیرفته‌شده‌ی واقعیت و به چالش کشیدنِ آن‌ها. این فرآیند تنها به آن‌چه خواننده یا نویسنده می‌دانند مربوط نمی‌شود، بلکه ممکن است ــ به‌واسطه‌ی توجه به امرِ ممکن به‌عنوانِ امری موقتاً واقعی، یا به‌واسطه‌ی ارائه‌ی دورنمایی از بخش‌هایی از واقعیت که در غیرِ این صورت، قابلِ مشاهده نبود ــ محدوده‌ها و مرزهای واقعیت را گسترش دهد. گاه واقعیت در تضاد با خیال تعریف می‌شود. اما دیدگاه ارسطو در باب واقعیت جامع‌تر از آن چیزی است که این تمایز به ما نشان می‌دهد، و این نکته‌ای است که از اشاره‌ی طنزآمیزِ ارسطو درباره‌ی این که یک امرِ ناممکنِ قابلِ قبول بر یک امرِ ممکنِ غیرِقابل قبول ارجحیت دارد، آشکار می‌شود (یکی از بهترین مثال‌های یک امرِ ناممکنِ قابل قبول، شهرِ آرمانی در جمهور

افلاطون است). این نکته همچنین نشان می‌دهد که دوگانیِ کلاسیک-رمانتیک ــ گو آن که فقط پدیده‌ی کلاسیک پدیده‌ای مبتنی بر محاکات بود ــ نیازمند بازاندیشی است. جورج ویلی معتقد است که محاکات ارسطویی با آن‌چه کولریج «تخیلِ اولیه» می‌نامد سازگار است و این چیزی است که ویلی از آن با عنوان «کارکرد تحقق‌بخشِ اعلا» یاد می‌کند.

یک مثال مشهور از هملتِ شکسپیر (پرده‌ی ۳، صحنه‌ی ۲) این معناهای گوناگونِ محاکات را نشان می‌دهد. هملت می‌گوید که هدف نمایش این است که «آینه‌ای در برابر طبیعت نگاه دارد». توجه داشته باشیم که این فرآیند متضمن دو کنشِ نگه‌داشتن و منعکس‌کردن است. شکسپیر در نمایش-در-نمایش، رابطه‌ی پویای میانِ نگه-دارنده‌ی آینه (هملت)، آینه («تله‌موش»)، و بینندگان آینه (تماشاگران، از جمله کلادیوس) را جستجو می‌کند. در اوج نمایش، لوسیانوس در گوش بازیگرِ نقشِ شاه زهر می‌ریزد. در یک سطح، این عمل رونوشتی است از قتلِ پدرِ هملت به‌دستِ کلادیوس (عملی در زمان گذشته). اما هملت می‌گوید لوسیانوس «برادرزاده‌ی شاه است»، و به این ترتیب، در سطحی دیگر، صحنه‌ی نمایش رابطه‌ی میان هملت و کلادیوس را نشان می‌دهد (و نیز نشان‌دهنده‌ی عملِ محتمل یا قابل تصوری در آینده است). این درآمیزیِ تصاویر گوهرِ پویای این نمایش است، و نشان می‌دهد که در یک محاکاتِ تمام‌عیار، تقلیدِ صرف با اهداف پیچیده‌تری درمی‌آمیزد. به‌گفته‌ی هرولد جنکینز (۱۹۸۲)، «هنگامی که لوسیانوس تصویر هملت می‌شود، او هم نمی‌تواند از این که کلادیوس باشد تن بزند». صحنه، هم‌زمان، جنایت و مجازات را به تصویر می‌کشد، و اندیشه‌ی عدالتِ کیفری با کنش‌های انضمامیِ مادی درمی‌آمیزد. این هم‌زمانی تلویحاً دلالت بر آن دارد که عدالت مقید به زمان نیست، بلکه ابدی است؛ اما عملِ هملت در اشاره به این معنا آشکارگرِ درگیریِ شدید با فرآیند کنش است، کنشی که باید، در زمان، و از خلال زندگیِ افرادِ خاص، به پیش برود. محاکات آن‌گونه که در این نمونه‌ی فشرده مشاهده کردیم، توده‌ای است از رخ‌دادهای معین و معنای آن‌ها ــ و توده‌ای از نمایش‌هایی که این رخ‌دادها و معناها از رهگذرِ آن‌ها متجلی می‌شوند.

← نقل

John Baxter

مرحله‌ی آینه‌ای (Mirror Stage)

ژاک لاکان نخستین بار به سال ۱۹۳۶، در مقاله‌ای به وجودِ مرحله‌ی آینه‌ای در رشد کودک اشاره‌ای کرد و سپس در سال‌های ۱۹۴۹ و ۱۹۵۱ این مفهوم را شرح و بسط داد و کامل‌تر کرد. مرحله‌ی آینه‌ای سنگ بنای نظریه‌ی روان‌کاوی لاکان است و خصوصاً به خاطر نقد آن بر روان‌شناسیِ «من» در مکتب فروید، که اعتقاد به خودآگاهیِ عقلانی فردی دارد، مهم قلمداد می‌شود. از نظر لاکان دوران اولیه‌ی رشد کودک را می‌توان به سه مرحله تقسیم کرد: مرحله‌ی پیشاآینه‌ای، مرحله‌ی آینه‌ای و مرحله‌ی پساآینه‌ای، که مشخصه‌ی هر یک از آن‌ها انواعی از سوءِ شناسایی‌ها، اعوجاج‌ها و بازنمایی‌های نادرست هستند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی).

کمی پیش از ۱۸ ماهگی کودک تصویر خود را در آینه بازمی‌شناسد. آن‌چه رخ می‌دهد نوعی شناساییِ پیشازبانیِ خود است: «آن تصویر من هستم». کودک هویتِ خود را در عملِ لیبیدویی و

خودشیفتگانه‌ی تخیل کشف می‌کند؛ هویتی که از آن‌پس، برپایه‌ی فقدانی ازلی و ابدی شکل می‌گیرد. به‌طورِ کلی، آن‌چه کودک می‌بیند هیئت یک تن است که درونِ جهان است اما از آن جداست: «اون منم». تصویرِ تنی که مفهومِ «من» به آن وحدت بخشیده و آن را مجزا ساخته است، خبر از لحظه‌ای می‌دهد که «خود» خود را می‌آفریند.

اهمیت آینه در این است که توانایی کودک در بازشناسیِ تصویرِ خود، تلویحاً و کمابیش به‌غلط، بر امکانِ نوعی عینیت، جداسازی و خودتمامیت‌بخشی دلالت دارد؛ که این موضوع می‌تواند به توانایی تمایز-گذاریِ میانِ خود و دیگری و نیز میان سوژه و ابژه بینجامد. (نک: خود / دیگری؛ سوژه / ابژه؛ تمامیت‌بخشی). همچنین تصویرِ آینه‌ای نشان می‌دهد که انسان‌ها خود را از طریق تصاویرِ دیگران بازمی‌شناسند و حتی خلق می‌کنند، تصاویری که خود بازتاب دیگرهایی دیگرند. پس آینه چیزی نیست که بیننده تصویرِ تقریباً درستی از خود را درون آن می‌بیند، بلکه راهی را می‌شناساند که ما در آن، هویت خود را بر اساسِ تصاویر دیگران می‌یابیم؛ راهی که ما در آن، نهایتاً، دیگربودگیِ خود و تفاوت‌های‌مان با دیگران را بازمی‌شناسیم. درنتیجه، درحالی‌که فروید بر این فرض است که وقتی کودک هویت جنسی و نقش اجتماعی خود را برگزید، می‌تواند در فرآیندهای تعامل اجتماعی رشد کند، لاکان معتقد است که انسان مجموعه‌ای از تصاویرِ همواره متغیرِ عمدتاً بی‌پیشرفت است.

در تجربه‌ی روان‌کاوانه، ازهم‌پاشیدگی هنجار است، و در رؤیا و تصاویرِ تن‌های چندپاره بیان می‌شود؛ اما این نکته‌ی اصلیِ دیدگاهِ لاکان نیست. مرحله‌ی آینه‌ای فرآیند سوءِشناسایی‌ای را می‌گشاید که مدام حقیقتِ آغازینِ سوژه ــ فقدان ــ را احاطه می‌کند. پس از مرحله‌ی آینه‌ای، سوژه حفاظی از نظام‌های سوءِشناسایی می‌سازد که حتی روان‌کاوی هم نمی‌تواند با نقب زدن به درونِ آن‌ها، خودِ حقیقی و اصیل را آشکار سازد. تا این‌جا، سوءِشناسایی مطلق است. مرحله‌ی آینه‌ای درونِ شورِ کلیِ میل که بنیادِ نظامِ اندیشگیِ لاکان است، واقع می‌شود. میل همواره میل دیگری است. قاعده‌ی دیگریِ لاکانی (که خودِ زبان است) همراه با این کشف که جهان تن‌های دیگری را نیز دربرمی‌گیرد که تنِ شخص را از وحدت آرمانیِ خود محروم می‌سازند، توهمِ خودسالاری و هویت را نیز که مرحله‌ی آینه‌ای نمودِ آن است، درهم‌می‌شکند. نظمِ خیالیِ لاکان ضرورتاً با نظم نمادین رویاروی می‌شود و بخش‌هایی از آن را دربرمی‌گیرد. این نکته، لاکان را به سوی این نتیجه‌گیری سوق می‌دهد که «منِ» فرد را هیچ‌گاه نمی‌توان به هویت تجربی فروکاست، و بعدها او را به این باور می‌رساند که «من یک دیگری است». (نک: خیالی / نمادین / واقعی؛ میل / فقدان).

نظریه‌ی مرحله‌ی آینه‌ایِ لاکان با ارائه‌ی نظریه‌ای پیرامون رشدِ «خود»، کارِ فروید را شرح و بسط می‌دهد، اما خود باعث شکل‌گیریِ اندیشه‌های نو در عرصه‌هایی چون روان‌کاوی، روایت‌شناسی، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و فمینیسم نیز می‌گردد. (نیز نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ نقد فمینیستی). از بسیاری جهات، این حوزه‌های متفاوت به‌واسطه‌ی فرضیات

مشترکی که پیرامون نظمِ نمادین و معانیِ ضمنیِ آن برای فرآیندِ دلالت دارند، بـه یکـدیگر پیوند می‌خورند. مثلاً بسیاری از فمنیست‌ها با این نظر لاکان که سوژه‌گی ساختی اجتماعی دارد، و نیز این که نظریه‌ی مرحله‌ی آینه‌ای نشان مـی‌دهد کـه چگونه قدرت و اقتدار منحصر به مردان شـده است، هم‌داستان‌اند. آنـان لاکـان را از دو جـهت تأیید می‌کنند. یکی این که او فرآیندی را توصیف می‌کند که به‌واسطه‌ی آن، انسان‌ها سوژه می‌شوند و به انقیاد درمی‌آیند، و دیگر ایـن کـه مـفاهیم و زبانی را در اختیار زنـان قـرار مـی‌دهند کـه زنـان به‌کمک آن‌ها می‌توانند به موقعیتِ خود به‌مثابه‌ی زن مشروعیت ببخشند. لوس ایـریگاری و ژولیا کریستوا ویژگی‌هایی را بـررسی مـی‌کنند کـه گـاه مشخصه‌های زن‌سالاری انگاشته می‌شوند ــ امر غیرِعقلانی، ناخودآگاه، تن، احسـاسات، عشـق، یگـانگی بـا خـود، گـفتار، و زبـانِ ویـژه‌ی هـم‌ـ خــوابگـی ــ و گـفته مـی‌شود کـه هـمه‌ی ایـن‌ها بـه سـاحتِ امرِ خیالی تـعلق دارد و هـمه‌شان سرکوب شده‌اند. آن ویژگی‌هایی که اغلب مردانه تلقی می‌شوند ــ عقل، خـودآگـاه، ذهـن، مـنطق، تحلیل، نـوشتار و زبـان بـازار ــ بـه سـاحتِ امر نـمادین تـعلق دارنـد و هـمگی ارتـقا مـی‌یابند. انسان‌ها در حرکت از امر خیالی به امـر نـمادین، از سـویه‌ی نـهفته‌ی زنـانه بـه طرفِ سـویه‌ی آشکارِ مردانه رفته‌اند. فـمینیست‌های فـرانسـوی خصوصاً معتقدند که هدف زنان باید زیـرِ سـؤال بردنِ امر نـمادین و جـانِ تـازه بـخشیدن بـه امـرِ خـیالی و نـیز بـی‌ثبات‌کـردنِ خـودآگـاه و آزاد ساختنِ ناخودآگـاه بـاشد تـا بـتوانـند «خـود» را از نو سازمان دهند و از اصل اندیشندگی راززدایی کنند.

حوزه‌ی دیگری که در آن، مرحـله‌ی آیـنه‌ای مورد توجه قرار گرفته است، حوزه‌ی شکل‌گیری و تحول نثر و سـاختارهای آن است. امـر خـیالی و نمادین، زنـانه و مـردانـه، «درون» و «بـیرون» و مسـئله‌ی دال، هـمگی بـه شـیوه‌هایی بـرای گـفتگو دربـاره‌ی موضوعاتی چـون سـبک و پـیرنگ بـدل شـده‌انـد. (نک: دال / مـدلول / دلالت). خـودِ لاکـان در تـفسیرهای خـود از هـملت و «نـامه‌ی مسـروقه‌ی» ادگـار آلن پـو، موضوعِ کاربستِ ادبـیِ نـظریه‌ی خـود را مـطرح می‌کند. در این راسـتا، سـوشانا فـلمن از تـحلیل لاکـانی اسـتفاده مـی‌کند تـا نـظریه‌ای دربـاره‌ی روایت بپروراند که مبتنی بـر نـاخودآگـاه بـاشد، و پـیتر بـروک آراءِ لاکـان دربـابِ اسـتعاره و مـجاز مـرسل را بـرای بـررسیِ کـارکردِ مـیل و آرزوی مـرگ در روایت بـه کـار مـی‌گیرد. (نک: استعاره / مـجاز مـرسل). نـویسندگانی چـون ژولیا کریستوا امر نـمادین را بـا مـنطق، انسـجام، و الگوی ارسطوییِ «مقدمه، گـره‌افکـنی، بـحران و گـره‌گشـایی» مـربوط سـاخته‌انـد. نـوشته‌های خودِ کریستوا بدیلی برای ایـن روایت مـردانـه‌ی سنتِ سترگِ رئالیستی عرضه می‌کند. همان‌گـونه کـه او در «استابات مـاتر» تـوضیح داده است، نثر او گاه به دو ستونِ متفاوت تـقسیم مـی‌شود: یکی به شدت اسـتعاری، شـهوت‌انگیز، عـاطفی و بدون نـقطه‌ی پـایان است (نـمونه‌ی آن‌چـه او نثر نشانه‌ای یا پیشـاادیپی می‌خواند)، و دیگـری نـثری عـقلانی و مـنطقی است و نـتایج معینی در بـر دارد (نـمونه‌ی آن‌چـه او نـثر نـمادین یـا پسـاادیپی مـی‌خوانـد). کـنار هـم قـرار گـرفتنِ این دو ستون منجر به پـراکـنشِ مـیل کـه هـم‌ارزِ امرِ خیالی و زنـانه است مـی‌شود. پس نـثری کـه مبتنی بر امرِ خـیالی یـا زنـانگیِ نـهفته است بـاید کـمتر سـاختی آگـاهانه و تـعینی عـقلانی داشـته

باشد تا به این ترتیب، بازی امکانات و تکثیر صداها را میسر سازد. (نک: بازی).

← خیالی / واقعی / نمادین؛ روان‌کاوی، نظریه‌ی

Gregor Campbell & Gordon E. Slethaug

مردسالاری **(Patriarchy)**

اصطلاح مردسالاری که از نظر لغوی به حکم‌رانیِ «قانونِ پدر(ان)» اشاره دارد، اساساً در حوزه‌ی نقد فمینیستیِ انگلیسی و آمریکایی اهمیت خاصی پیدا کرده است. در این چارچوب، دیدگاه‌های گوناگونی ارائه شده که به ریشه‌ها و نمودهای مردسالاری می‌پردازند. عموماً نقد فمینیستی مردسالاری را برخاسته از این تصور می‌داند که مفاهیم اجتماعی-فرهنگیِ مرد و زن، و مردانگی و زنانگی، از تقسیم‌بندیِ زیست‌شناختیِ بدن انسان به مقولات مذکر و مؤنث ناشی شده است. به نظر می‌رسد پیوند اولیه‌ی میان جنسیت و زیست‌شناسی در پیشاتاریخ و با فرداستی قدرتِ جسمیِ مرد نسبت به زن شکل گرفته است. بیشترِ ناقدانِ فمینیست خانواده را میراثِ اصلیِ این برتریِ مردانه و بنابراین، آن را الگو و نهاد اصلیِ مردسالاری می‌دانند. درنتیجه، در این بافت، مردسالاری همچون ساختارِ عامِ سازمان‌دهنده‌ای تعریف می‌شود که در بیشترِ فعالیت‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی در سراسر جهان هویداست؛ ساختاری که قرار است در همه‌ی سویه‌های وجودِ بشری، قدرت‌یابیِ مردان و قدرت‌زداییِ از زنان را ترویج کند و تداوم بخشد.

از آن‌جاکه روان‌شناسی فرویدی، اقتصادِ مارکسی و نظریه‌ی خویشاوندیِ کلود لوی-استروس در بنیانِ خود، توصیف‌ها و تبیین‌هایی درباره‌ی پویش خانواده به دست می‌دهند، از نظر نقد فمینیستیِ انگلیسی و آمریکایی، اینان نقش مهمی در تشریح عملکرد مردسالاری دارند. قاعده‌بندیِ فروید در موردِ محورِ انحصاریِ قدرتِ پدر / پسر، چارچوبی است که در آن می‌توان سرکوب زنان در نظام مردسالار ــ و تسلیم یا مقاومت آنان در مقابل این سرکوب ــ را بررسی کرد؛ این بررسی صرفاً به حوزه‌ی روان‌کاوی یا روان‌درمانی محدود نمی‌شود (جین گلوپ). مثلاً ساندرا گیلبرت و سوزان گیوبار در کتاب زن دیوانه در اتاق زیر شیروانی (۱۹۸۴)، از چارچوبی روان‌کاوانه استفاده کرده‌اند تا مقاومت در برابر مردسالاری را که از نظر آن‌ها وجه مشخصه‌ی آثار ادبی زنان در سده‌ی نوزدهم است توضیح دهند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ متن).

دیدگاه ماتریالیستی یا به بیان دقیق‌تر، دیدگاه مارکسیستی که اغلب در آثار فمینیست‌های انگلیسی یافت می‌شود، می‌خواهد رشد و کارکردِ سرمایه‌داری را به‌مثابه‌ی یک نظامِ اقتصادیِ مردسالار بررسی کند؛ نظامی که در آن پدر / سرمایه‌دار تولید و بازتولیدِ خانواده / کارخانه را زیر نظر دارد و از آن بهره‌مند می‌شود. (نک: نقد مارکسیستی؛ ماتریالیسم فرهنگی؛ نقد ماتریالیستی). میشل بَرِت در کتاب ستم کنونی به زنان (۱۹۸۸)، چشم‌انداز جامعی از موضوعات مورد توجه فمینیست‌های مارکسیست ارائه می‌دهد. او یادآور می‌شود که بسیاری از آثار در این زمینه، یا می‌خواهند بگویند زنان یک طبقه‌ی جداگانه را در چارچوب نظام مارکسیستی می‌سازند، و یا می‌خواهند ستم به زنان را در طبقاتِ گوناگون به صورت جداگانه بررسی کنند ([۹۲]، ص ۲۹). میشل بَرِت می‌کوشد تا علاوه بر طبقه و جنسیت، شماری از مسائلِ مفهومی‌ای را که از چالش‌های مربوط به قومیت و نژاد ناشی

شـده‌انـد، در چارچوب فـمینیسم مـارکسیستی بررسی کند. دیدگاه مـارکسیستی تـا انـدازه‌ای از پژوهش‌های لوی‌استروس نیز بـهره مـی‌گیرد. در کار لوی‌استروس، زنان در نظام‌های خویشاوندی، که درواقع، در جهت منافع اقتصادی و اجتماعیِ مردان سازمان یافته‌اند، اساساً کالایی برای مبادله بـه شـمار مـی‌آیند؛ و بـه ایـن تـرتیب، از نـظر فـمینیست‌های انگـلیسی و آمـریکایی، کـارِ لوی‌استروس الگویی برای تـوجیه مـردم‌شناختیِ مردسالاری است.

دقیقاً به این دلیل که نقد فمینیستی مردسالاری را سـازمان‌دهنده‌ی هـمه‌ی سـویه‌های فـرهنگ، اقتصاد یـا جـامعه‌ای مـعین مـی‌دانـد، بسیاری از پژوهش‌های فمینیستی در زمـینه‌ی پـویشِ مـرد- سالاری، یکی از این نظریه‌های فراگیر یا هر سه‌ی آن‌ها را با روش‌های بـرگرفته از رشـته‌های سـنتاً متمایز مانند تاریخ، پژوهش‌های ادبی، مـطالعات دینی، فـلسفه، بـاستان‌شناسی و پـزشکی تـرکیب مـی‌کنند. مـثلاً کـتاب تـاریخی از آنِ خـودشان (۱۹۸۸) نوشته‌ی بونی اندرسون و جودیت زینسر که این خـصلت بینارشته‌ای را دارد، بـه بـررسیِ چگونگیِ قدرت‌یابیِ مردان و سـرکوب زنـان در تمدن‌های گوناگون می‌پردازد.

افـزون بـر ایـن، دوگـانگی‌ها یـا تـقابل‌های دوگـانی‌ای از قـبیلِ خـیر /شـر، قـوی /ضـعیف، اربـاب /بـنده، فـرادست /فـرودست، و اقـتدار / اطاعت کـه اغـلب بـا مـردسالاری پـیوند دارنـد، در هـر مـورد، نـه تـنها بـه روابـط میان مـردان و زنان، بلکه کلاً به روابط و نقش‌های قدرت‌یافتگان و قدرت‌باختگان (که زنانه شـده‌انـد) سـاختاری مـردانـه /زنـانه مـی‌بخشند؛ و ایـن چیزی است کـه در روابـطِ میان یک قـدرتِ امپریالیستی و فـرهنگ‌هایی کـه ایـن قـدرت از آن‌هـا تـغذیه مـی‌کند نـیز مشـاهده مـی‌کنیم. (نک: نـظریه‌ی پسا ـ استعماری؛ تقابل دوگانی). بـه‌عـلاوه، مردسالاری که غالباً نـقد فـمینیستی آن را عـنصرِ نظام‌مند و ساختاردهنده در مثلاً نهادهای سـنتی، حکمتِ عقل سلیم و قراردادهای زندگی روزمره بـه شـمار مـی‌آورد، خـود را نـاپیدا و بـخشی از سرشت بشری، بخشـی از آن‌چه «طبیعی» است، مـعرفی مـی‌کند. بـخش اعـظم نـقد فـمینیستیِ انگلیسی ـ آمریکایی مـصروف بـررسی وضـعیتِ تلاش‌های زنـان بـرای بـرملاسـاختنِ شـیوه‌های مردسالار و نـشان دادنِ این نکته می‌شود که چنین شیوه‌هایی نه طبیعی‌اند نه ضـروری؛ هـدف ایـن تلاش‌ها، قدرت گرفتنِ زنـان و دیگـر گـروه‌های «زنانه‌شده» است.

اخیراً مـردان نـیز بـه نـقدِ جنسیت‌بنیاد روی آورده‌اند. این نقد، مانند نقدی که در کتاب طـرحِ کلیِ میلِ مردانـه (۱۹۸۹) نـوشته‌ی مـارلن راس مشاهده می‌کنیم، محدودیت‌های مترتب بر مفاهیم مردسالارانـه‌ی مـردانگـی را کـه در مـورد مـردانْ وجـود دارد، تـجزیه و تـحلیل مـی‌کند و مـعضلِ فراگیریِ همدستیِ مردان در فعالیت‌های ظالمانه را نشان می‌دهد و برملا می‌سازد. هر دو نوع نـقدْ کهنگیِ مردسالاری به‌مثابه‌ی یک ساختار قدرت را مسلم می‌انگارند.

← قضیب‌محوری؛ نقد فمینیستی

Heather Jones

مرکز / نامرکز (Centre / Decentre)

هر جامعه‌ای می‌خواهد واقـعیت را بـا شـیوه‌های کـمابیش مـنطقی و مـنجسمی درک کـند و از ارزش‌های منظم و نظام‌مند خود محافظت نماید. این شیوه‌ها و ارزش‌ها شالوده‌ها و مراکز خود را می‌سازند و اغلب ساختارهای مستحکمی قلمداد

می‌شوند که بخشی از یک نظام بسته هستند. اگر وجود یک مرکز را مفروض بینگاریم، باید سایر شیوه‌های نگرش به واقعیت را نادیده بگیریم، واپس بزنیم و یا به حاشیه برانیم. (نک: حاشیه). به سخن دیگر، واقعیت و ارزش‌ها («حضورها») جهانی و عام نیستند، بلکه مشروط به دیدگاه‌های معینِ فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی یا سیاسی هستند. از طریق بازاندیشی در این دیدگاه‌ها، می‌توان یک مرکزِ موجود را بی‌ثبات، طبیعی‌زدایی و واسازی کرد و یا آن مرکز را «نامرکز» ساخت. (نک: واسازی). اغلبِ گونه‌های نقدِ پساساختارگرا رسالتِ خود را نامرکزسازیِ ارزش‌ها، دیدگاه‌ها، و ادبیات و بافتِ به‌وجود آورنده‌ی آن می‌شمارند. به تعبیرِ میشل فوکو، «مرکزی وجود ندارد، آنچه هست نامرکز-سازی‌ست، که نشانگرِ گذار تردیدآمیز از حضور به غیاب، از فراوانی به نقصان است» ([۴۹۱]، ص ۱۶۵). (نک: پساساختارگرایی).

فوکو در باستان‌شناسی دانش (۱۹۶۹)، از سه اندیشه‌ی تعیین‌کننده که تأثیر عمیقی بر شیوه‌های بازاندیشیِ مفاهیم مسلطِ جامعه و خود داشته‌اند، سخن به میان می‌آورد. (نک: خود / دیگری). این سه عبارت‌اند از: نظریه‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسیِ کارل مارکس، فلسفه‌ی خردگریز و غایت‌ستیز فریدریش نیچه، و نظریه‌های مربوط به سوژه (نک: سوژه / ابژه)، هویت شخصی، و حدیث نفس که زیگموند فروید، فردینان دو سوسور و دیگران در حوزه‌های روان‌کاوی، زبان‌شناسی و قوم‌شناسی مطرح کرده‌اند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ ساختارگرایی). ژاک دریدا نقدِ هایدگر درباره‌ی متافیزیک را نیز به این سه اضافه می‌کند ([۳۵۷]، ص ۲۵۰). در این موارد «مرکزها» یا «اسطوره‌ها، نظام‌های خویشاوندی، زبان‌ها، جنسیت یا میل» (فوکو، باستان‌شناسی دانش) از طریق کندوکاو در ناپیوستگی‌ها، گسیختگی‌ها و تناقض‌ها، گشوده می‌شوند. (نک: اسطوره).

در میان نظریه‌پردازان ادبی و فلسفی فرانسوی، دریدا از نخستین کسانی بود که مرکز را تعریف کرد و ارزشِ نامرکزسازی را نشان داد. یکی از مقالات اولیه‌ی وی که در محافل دانشگاهی آمریکای شمالی قبول عام یافت، مقاله‌ی «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» است که به سال ۱۹۶۶ در همایشی پیرامون ساختارگرایی در جانز هاپکینز ارائه شد. جالب این‌جاست که این همایش و مجموعه‌ی مقالات منتشره‌ی آن، ساختارگرایی و پساساختار-گرایی را تقریباً هم‌زمان به آمریکای شمالی برد. دریدا در مقاله‌ی یادشده، مرکز را «کانونِ حضور و منشأ ثابتی» معرفی می‌کند که کارکردِ آن «فقط جهت‌دهی، متوازن‌سازی و سامان‌بخشی به ساختار نیست... مهم‌تر از این‌ها، مرکز باید کاری کند که اصل سازمان‌دهنده به ساختار، آن‌چه را می‌توان «بازی آزادانه‌ی» ساختار نامید، مقید و محدود کند» ([۳۵۷]، ص ۲۴۷-۲۴۸). (نک: بازی). مرادِ دریدا از مرکز، «اصل سازمان‌دهنده، احکام، ثبات بنیادی و... یقینِ اطمینان‌بخش است» (ص ۲۴۸)، فرضیاتی که به طورِ عام صادق انگاشته می‌شوند، باورهایی که هنجارهایی را می‌سازند و جایگاهی ممتاز برای یک نگرش یا دیدگاه خاص فراهم می‌آورند.

دریدا معتقد است که مرکز، سنتاً، بخشی از ساختار ــ کانون، عنصرِ انسجام‌بخش، و علت وجودیِ آن ــ انگاشته شده است؛ اما با این وجود، بیرون و جدا از ساز و کارِ ساختاردهی قرار گرفته

است. این وضعیتِ دوگانه، یعنی هم‌زمان در درون و در بیرون بودن، باعث شده تا مرکز مقامی استعلایی بیابد، منشأ یا پایانی آشکار نداشته باشد و دست‌نایافتنی به نظر برسد. درواقع، مرکز مانع بروز دیدگاه‌های متضاد می‌شود. این مرکزها گاه چنان جذب فرهنگ می‌شوند که نامیدنِ آن‌ها دشوار می‌شود؛ با این حال، دریدا معتقد است که با تأمل در فرآیند برتری‌بخشی به یک سوی جفت‌های دوگانیِ نظامِ اجتماعی، می‌توان موقعیت این مرکزها را تعیین کرد؛ مانند فرآیند برتری‌بخشی به گفتار در مقابل نوشتار، کار در مقابل بازی، مذکر در مقابل مؤنث، و طبیعت در مقابل فرهنگ (نک: بازی؛ تقابل دوگانی). دریدا با تجزیه و تحلیل این مرکزها و با کندو کاو در آن‌ها در مقامِ شالوده‌ها و خصوصاً در مقامِ ساختارهای زبان، و با یافتنِ نقاط ضعف، خلأها و شکاف‌های‌شان، به امحاءِ این مفاهیم برمی‌خیزد: او البته نمی‌تواند اندیشه‌های حاکم بر فرهنگ ما را محو یا ویران کند، بلکه می‌تواند جایگاه این اندیشه‌ها را تعیین کند، آن‌ها را مختل کند یا از هم بگسلد؛ برای این کار، او نشان می‌دهد که آن‌ها چگونه شکل گرفته‌اند و چگونه برخی واقعیات، دیدگاه‌ها، یا نگرش‌های متضاد حذف شده‌اند، به کنار رانده شده‌اند یا «حاشیه‌ای» شده‌اند. با چنین روش‌هایی، دریدا می‌تواند مواضع ما را نامرکز سازد و به نحو مستدلی بگوید که آدمیان، خود، ساختارهایی نامرکزند. نامرکزسازی یا درهم‌ریزی ناظر بر نمایاندنِ این موضوع است که چگونه و چه هنگام «ساختارمندیِ ساختار» حادث می‌شود و از این رهگذر، مرکز از ویژگی استعلاییِ خود محروم می‌گردد (ص ۲۴۹). از آن‌جاکه دریدا فرض بر این دارد که مرکزها را زبان می‌سازد و «زبان ضرورتِ نقدِ خود را با خود همراه دارد» (ص ۲۵۴)، رسالتِ وی یافتن نقاط ضعفِ استدلال‌هایی است که دیدگاه‌های خاصی را ارجح می‌شمارند.

دریدا این جریانِ نامرکزسازی را با آگاهیِ کامل از محدودیت‌هایی که، خود، به‌عنوانِ تحلیل‌گر دارد، دنبال می‌کند: او به همان ساختارهای زبانی و استدلالی‌ای وابسته است که می‌خواهد آن‌ها را برملا کند. دریدا همچنین می‌پذیرد که کارِ او محدود است و تا جایی پیش می‌رود که دیگر مرکزی برای تثبیت نمانده باشد. درنتیجه، همان‌طور که خودِ او مثلاً در نوشتار و تفاوت (۱۹۶۷)، اشاعه (۱۹۷۲)، در بارهٔ نوشتارشناسی (۱۹۶۷) و مواضع (۱۹۷۲) بیان می‌کند، با زیرِ سؤال بردنِ اولویتی که افلاطون برای کلام‌محوری (ارزش‌ها و اَشکال بیانی‌ای مانند گفتار که «طبیعی» تلقی می‌شوند) قائل می‌شود، نمی‌خواهد به نوشتارمحوری (ارزش‌ها و اَشکال بیانی‌ای مانند نوشتار که وجه مشخصه‌شان ساختگی بودن‌شان است) تحقق بخشد، و یا این که حوزه یا اصطلاحِ ممتازِ سومی را عرضه کند. رویکرد او جان تازه‌ای به دوگانگی نمی‌بخشد یا قالب جدیدی از دیالکتیک ناسازه‌ای به دست نمی‌دهد. فرآیند واسازی همه‌ی مرکزها را زیر سؤال می‌برد و نمی‌خواهد مرکزی را جایگزین مرکز دیگری بکند. از نظر دریدا، نامرکزسازی فرآیندِ بی‌پایانی است که نه تنها در موردِ آراء دیگران، بلکه در موردِ آراءِ خود او نیز عمل می‌کند.

فوکو نیز با فرآیند نامرکزسازی بیگانه نیست، هرچند که او آن را بیشتر به فرآیندهای قدرت مربوط می‌داند تا به ساختارهای منطق و استدلال. تقریباً موضوع تمامِ آثارِ فوکو

«دانش» است، دانشی که با قدرت مرتبط است، توسط آن کنترل می‌شود و از رهگذرِ آن اشاعه می‌یابد. فوکو می‌گوید قدرت صرفاً مسئله‌ی حاکم و محکوم، و یا با دیدی منفی‌تر، مسئله‌ی ستمگر و ستم‌دیده نیست، بلکه مرکز و کانونِ یک حوزه‌ی معین و تابع یک ایدئولوژی است. ایدئولوژی برخی از سازوکارهای قدرت را می‌پذیرد و برخی دیگر را محدود می‌کند، تا مناسبات قدرت مداوم و مستمر به نظر برسند؛ هرچند که قدرت نهایتاً «چیزی است در جریان» یا «چیزی که کارکردی زنجیره‌وار دارد»، «چیزی که در سازمانی شبکه‌وار به کار گرفته و اعمال می‌شود» ([۵۰۰]، ص ۹۸). قدرت ویژگی‌ها و اشکال زیادی دارد، اما چون از طریق سازوکارهای ایدئولوژی اعمال می‌شود، تنها برخی از ویژگی‌ها و اشکالِ آن اهمیت پیدا می‌کنند. فوکو با تجزیه و تحلیل این شبکه، قدرت را نامرکز می‌سازد، نشان می‌دهد که رشد قدرت نامستمر است، اَعمال هژمونیک را سست می‌کند، و به مظاهرِ پنهان یا گمشده‌ی قدرت و دانش نیرویی تازه می‌بخشد. (نک: هژمونی). برخی از نمودهای قدرت که فوکو آن‌ها را تغییر شکل می‌دهد و نامرکز می‌سازد، عبارت‌اند از تبه‌کاری و بزه‌کاری، نظام کیفری، جنون، مراقبتِ روان‌پزشکی، و جنسیت: تنِ جنسی‌شده نیز همانند سیاستِ تن، پذیرای نقد فوکو است. همچنین برخی ناقدان یادآور شده‌اند که کاربردِ زبان از سوی فوکو نیز به اندازه‌ی حمله‌ی وی به نهادهای عمومی و اخلاقیات، نامرکزساز است. چنان‌که هایدن وایت درباره‌ی فوکو می‌گوید: «در گفتمان فوکو مرکزی وجود ندارد. همه سطح است» ــ و قرار هم هست که چنین باشد. زیرا فوکو، حتی پی‌گیرتر از نیچه، در مقابل وسوسه‌ی جستجوی یک منشأ یا سوژه‌ی استعلایی ایستادگی می‌کند؛ منشأ یا سوژه‌ای که می‌خواهد به زندگی آدمی «معنای» معینی ببخشد. گفتمان فوکو عمداً سطحی است (ص ۸۲).

ژاک لاکان متفکر دیگری است که به موضوعِ «مرکز» می‌اندیشد. او این فرضیه را مطرح می‌کند که افراد نیز، مانند جامعه، فاقد مرکزند. به نظر لاکان یکی از دیرپاترین اسطوره‌ها این است که سوژه‌ی انسانی گوهر یا هویت مشخصی دارد. این اسطوره‌ی انسانگرایانه‌ی لیبرال یا بر این پیش‌فرض مبتنی است که انسان‌ها با تمامیتِ قابلِ تعریف و معیّنی زاده می‌شوند، و یا بر این پیش‌فرض که آن‌ها در جریانِ رشد و بلوغِ خود، این تمامیت را می‌سازند؛ در هر دو صورت نتیجه یکسان است: تأکید بر کلّیت، توازن، عقلانیت، و هماهنگی که گویا مشخصه‌های هر یک از ما هستند. درمقابل، لاکان بر این باور است که شخص هیچ مرکزی ندارد ــ تنها ادراکاتی دارد مبتنی بر تصاویری از دیگران، که طیفی را شامل می‌شود که در یک سوی آن تصوراتِ اولیه نسبت به مادر جای دارد و در سوی دیگرِ آن، دیگرانی که بیرون از خانه هستند. این تصاویر همواره تغییر می‌کنند و دگرگون می‌شوند، و همراه آن، نگرشِ فرد نسبت به خودش نیز تغییر می‌کند. پس خود تکه تکه و پراکنده است، همواره در حال دگرگونی، و وابسته به تصاویری از خودهای دیگری است که آن‌ها نیز تکه تکه و پراکنده‌اند. هر یک از ما می‌خواهد خودی منسجم و بامرکز داشته باشد و می‌کوشد تا در زندگی به این هدف برسد، اما هیچ‌یک از ما هرگز نمی‌تواند این میل را برآورده سازد. مادام که ما اهداف، افکار و رانه‌های متضادمان ــ تکه تکه‌گی‌مان، خودپاره‌گی و از

خـودبیگانگی‌مان ــ را نشـناسیم، نـمی‌توانیم بـه تـمامی وارد قـلمروِ گـفتمان‌های اجتماعیِ مشترک، آیین‌های نهادی و فعالیت‌های زبانیِ گروهی بشویم ــاموری که مشخصه‌ی ما درمقامِ شخصیت‌های منطقی، عقلانی، عینی و مرکزدار هستند. از نظر لاکان، خودِ شخص مرکزی ندارد، هیچ خودِ یکپارچـه و منطقی‌ای وجـود نـدارد، آن‌چـــه هست دالی است آواره در جسـتجوی مدلول. (نک: دال / مدلول / دلالت).

بر اساسِ چنین نگرش‌هایی به زبان، گـفتمانِ اجتماعی و خود، هیچ مرکز ذاتی‌ای وجود ندارد. مرکزها در طی زمان و بـه‌طورِ مـصنوعی خـلق شده‌اند و ممکن است حتی از بسیاری جـهات ثابت به نظر آیند، اما دائماً نـیازمند واژگـونی و نامرکزسازی هستند. اذعان به دل‌بخواهـی بـودنِ خلق و جاودان‌سازی مرکزها، آغازی است بـرای پذیرشِ وجودِ امکاناتِ نو، آگاهی به امکـانات و محدودیت‌های خودِ فـرد، و رواداری نسـبت بـه دیگران، هر چقدر هم که متفاوت باشند.

← پساساختارگرایی؛ واسازی؛ متافیزیک حضور؛ حاشیه

Gordon E. Slethaug

معضل (Problematic)

این اصطلاح در تـعریفِ خـاصی کـه فـیلسوفِ مارکسیست فـرانسوی، لویی آلتوسر، از آن بـه دست داده است، از سـال‌های آغـازین دهـه‌ی ۱۹۷۰، در نظریه و نقد ادبیِ متعهدِ سیاسی رواجِ بسیاری پیدا کرده است. هر معضل، واحدی است از پیکره‌ی فکری‌ای که عناصر جـداگـانه‌ی آن را نمی‌توان از آن منتزع کرد. معضل به چیزی اشاره دارد که هم می‌توان به آن اندیشید و هم نمی‌توان. مثلاً با توجه به این که معضلِ مبتنی بر نـقد نـو ملاحظاتِ مربوط به زنـدگی‌نامه و سـرگذشت را کـنار مـی‌گذارد، ایـن امکـان وجـود دارد کـه در نمونه‌های مشخص مورد بررسی، آنچه شـوخ‌ـطبعی یـا آیـرونی انگـاشته مـی‌شود، مـحصول تضادهای روانی یا تناقضات اجتماعی باشند. یک معضل ایدئولوژیک، که پـاسخ‌گوی پـرسش‌هایی است که وضعیت تاریخیِ آن مطرح‌شان می‌کنند، دچـار نـابینایی مـضاعف است: هـم نسبت بـه مفروضاتِ درونیِ خود و هم نسبت بـه تـعیّنات بـیرونیِ آن. (نک: ایـدئولوژی؛ افـق ایـدئولوژیک). از آن‌جاکه معضلِ یک متنِ مـربوط بـه علوم اجتماعی، به همان اندازه که به مسـائلی کـه آشکارا مورد بررسی قرار می‌دهد مربوط می‌شود، به مسائل و مـفاهیم غـایب هـم مـربوط مـی‌شود ــسؤال‌هایی که او قادر به پرسیدن آن‌ها نـیست، تـناقض‌هایی کـه تـوان دیـدن‌شان را نـدارد ــ درنتیجه، فقط از طریق نوعی برخورد و خـوانشِ تشخیصی که متوجه افتادگی‌های متن و نقاط کورِ آن باشد، می‌توان به درکِ آن‌ها دست یافت.

← ایدئولوژی

John Thruston

معنابُن (Seme)

مـعنابُن «مشـخصه‌ی تـمایزدهنده‌ی» معنایی است که به‌واسطه‌ی آن، مـی‌توان در یک بـافتِ ارتباطیِ معین، عنصری از مـدلولِ یک اصـطلاح را از عـنصر دیگـر مـتمایز کـرد. (نک: دال / مدلول / دلالت). معنابُن «واحدِ کمینه‌ی مـعنا» تلقی می‌شود، واحدی که در سطح معنایی، هم‌ارزِ واج در سـطح واجـی است. آ. ژ. گـره‌ماس بـا تـجزیه و تـحلیلِ مـعنابن‌ها نشـان مـی‌دهد کـه هر تکواژ قاموسی (یعنی اسم شیء) مجموعه‌ای از مـعنابُن‌هاست کـه ویـژگی‌های آن تکـواژ را

مـی‌سازند و آن را از تکـواژهـای دیگـر مـتمایز می‌کنند.

تکواژهای «پهن» و «باریک» از حیث دارا بودنِ دو معنابُنِ «مکان‌مندی» و «بُعدمندی» با تکواژهای «بلند» و «کوتاه» شباهت دارند، اما به‌واسطه‌ی فقدانِ معنابُن «عمودی بودن» و حضور معنابُن‌های «افقی بودن» و «کناره‌مندی» با آن‌ها تفاوت دارند. این معنابن‌ها بیرون از رابطه‌ی متقابل با یکدیگر واقعیت ندارند و نباید آن‌ها را با اجزا و عناصرِ ذره‌ای و بنیادین مقایسه کرد. اگر یک معنابُنِ معین (مثلاً «مکان‌مندی») را به‌عنوانِ یک محورِ معنابُنی در نظر بگیریم، مشاهده می‌کنیم که این معنابُن یک نظام معنابُنیِ پیچیده را می‌سازد. نخست این که این نظام روابطِ مبتنی بر تضادِ معنایی را دربرمی‌گیرد، روابطی که به‌واسطه‌ی غیبت یا حضورِ معنابُنِ «بعدمندی»، شکل می‌گیرند و برای روشن‌ساختنِ تمایزِ میان واژه‌های ملازم مانند «بلند» و «وسیع» ضروری هستند. همچنین در معنابُن‌هایی که به یک مقوله تعلق دارند، می‌توان شاهد پایگانی از روابط بود، چراکه هر محورِ معنابُنی را می‌توان به محورهای متعدد دیگری تقسیم کرد.

این خصوصیات در موردِ «معنابُنِ هسته‌ای» صدق می‌کند، اما نوع دیگری از معنابُن هم وجود دارد که آن را «معنابُنِ بافتی» یا «مقوله‌بن» می‌نامند. به نظر گرماس، این معنابُن تنها در بافتی گفتمانی ظاهر می‌شود و حضورِ آن خوانش یکدستِ یک جمله را میسر می‌کند. (نک: ایزوتوپی). برای دستیابی به حداقلی از معنا یا «معنابُنک»، لازم است که دست‌کم یک معنابُنِ هسته‌ای با یک مقوله‌بُن ترکیب شود.

این مفهوم را برنار پوتی‌یه در تحقیقات خود در زمینه‌ی معناشناسیِ مؤلفه‌ای به کار برد. اما کسی که آن را برای نخستین بار وارد حوزه‌ی نشانه‌شناسی کرد، گرماس بود. او برخلافِ پوتی‌یه، تجزیه و تحلیل معنابُنی را صرفاً نوعی بازگویی و شرح در زبان طبیعی نمی‌داند، بلکه آن را ساختی فرازبانی می‌انگارد که در شکلِ مطلوبِ خود، می‌تواند ترکیبی از واحدهای کمینه در قالبِ یک سازمانِ منسجم باشد. (نک: فرازبان). بررسی روابط بنیادی در میان معنابُن‌های یک محورِ معنابُنی راه به سوی شرح و بسط «مربع نشانه‌ای» گشود. گرماس مربع نشانه‌ای را تکامل منطقی یک مقوله‌ی معنابُنیِ دوگانی مانند «سفید» در مقابل «سیاه» می‌داند؛ مقوله‌ای که واژه‌های وابسته به آن در رابطه‌ی دوسویه‌ی تضاد قرار دارند و هر یک از آن‌ها می‌توانند، هم‌زمان، واژه‌ای تازه و متضاد با خود را منعکس کنند، و این یکی هم، به‌نوبه‌ی خود، می‌تواند رابطه‌ای ضمنی با واژه‌ی متضاد خود برقرار کند ([۶۱۸]، ص ۱۶۰).

← ایزوتوپی

Christian Vandendorf

مکتب پراگ (Prague School)

نشانه‌شناسی و ساختارگراییِ سده‌ی بیستم، به طورِ هم‌زمان، از منبع واحدی ریشه گرفته‌اند که همانا مدل پسااثبات‌گرایانه‌ی سوسور و صورت‌گراییِ روسی است. ساختارگراییِ نشانه‌شناختی جانشین مدل زیستی‌ای شد که در سده‌ی نوزدهم بر علوم اجتماعی و علوم انسانی مسلط بود. اندیشه‌ی نشانه‌شناختی تمام عرصه‌ی فرهنگ را قلمرو عملِ نشانه‌ها تصور می‌کند، که در این میان ادبیات جایگاه ویژه‌ای دارد. (نک: نشانه). نخستین بیانِ نظام‌مند از ساختارگراییِ نشانه‌شناختی را پژوهش‌گرانِ درون و حاشیه‌ی حلقه‌ی زبان‌شناسیِ پراگ معروف به «مکتب

پراگ» ارائه دادند. نظامِ فکریِ این مکتب میراثِ شکوفاییِ فرهنگیِ اروپای مرکزی در سه دهه‌ی نخست سده‌ی بیستم است. در این دوران کوتاه، اروپای مرکزی نظام‌های نظریِ متعددی به ما عرضه کرد که بر فضای فکریِ سده‌ی بیستم سایه‌افکن شد: پدیدارشناسی (هوسول، اینگاردن)، روان‌کاوی (فروید، رانک)، نواثبات‌گرایی (حلقه‌ی وین)، روان‌شناسی گشتالت (ورتهایمر، کولر، کوفکا)، منطق نمادین (لسنیوسکی، تارسکی) و آخر از همه، اما نه کم‌اهمیت‌تر از آن‌ها: ساختارگرایی (مکتب پراگ). (نک: نقد پدیدارشناختی؛ روان‌کاوی، نظریه‌ی).

تاریخچه

حلقه‌ی زبان‌شناسی پراگ در سال ۱۹۲۶ و به همت ویلم متسیوس و همکاران او، رومن یاکوبسن، بوهوسلاو هاورانِک، بوهومیل ترنکا، و یان ریپکا شکل گرفت. این حلقه به سرعت تبدیل به یک انجمن بین‌المللی با حدود پنجاه عضو شد که ازجمله، می‌توان از محققان برجسته‌ای مانند یان موکاروفسکی، نیکولای تروبتسکوی، سرگئی کارتفسکی، پتر بوگاتیرف و دمیتری چیژفسکی نام برد. محققان روس که بیشترشان اعضای پیشینِ گروه‌های صورت‌گرا بودند، گروه مهمی را در حلقه‌ی زبان‌شناسی پراگ تشکیل می‌دادند. در دهه‌ی ۱۹۳۰، محققان جوان‌تری به این حلقه پیوستند که از آن میان، می‌توان به رنه ولک، فلیکس ودیچکا، ییرژی ولتروسکی، یاروسلاو پروشک و یوزف واچک اشاره کرد. در آغاز، مقالاتی که در گردهمایی‌هایِ منظم این مکتب ارائه می‌شدند، به بررسی مسائل زبان‌شناسی نظری اختصاص داشتند، اما طولی نکشید که مسائل مربوط به بوطیقا نیز جایگاه مهمی در مباحثات‌شان پیدا کرد. بسیاری از پژوهندگان خارجی (ازجمله افراد برجسته‌ای چون ادموند هوسرل، رودلف کارناپ، بوریس توماشفسکی و امیل بنوه‌نیست) به پراگ رفتند تا افکارشان را در حلقه‌ی پراگ به بحث بگذارند.

مطالعات علمیِ حلقه‌ی پراگ در مجموعه‌ی هشت جلدی پژوهش‌های حلقه‌ی زبانشناسی پراگ (۱۹۲۹ـ۱۹۳۹) گردآوری شده است. در این مجموعه مقالات مهمی از اعضا و میهمانان این حلقه به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی و آلمانی آمده است. در سال ۱۹۲۸، محققان این حلقه که در نخستین کنگره‌ی بین‌المللی زبان‌شناسی شرکت کرده بودند، همراه با پژوهش‌گران مکتبِ ژنو، سندی را عرضه کردند که بیان‌گرِ اصولِ زبان‌شناسیِ نوین، یعنی زبان‌شناسی ساختاری بود. «نهاده‌های حلقه‌ی زبان‌شناسی پراگ» (۱۹۲۹) حاوی نظریه‌ای ساختاری درباره‌ی زبان، زبان ادبی و زبان شعر بود. در همان سال، یاکوبسن اصطلاح «ساختارگرایی» را برای اشاره به «ایده‌ی اصلیِ» این علم جدید و نیز موضعِ معرفت‌شناختیِ حلقه‌ی پراگ به کار برد. به سالِ ۱۹۳۲، در کنگره‌ی بین‌المللی علوم آوایی در آمستردام، عنوان «مکتب پراگ» برای نخستین بار، برای اشاره به واج‌شناسی بدیعِ زبان‌شناسان این حلقه به کار رفت.

در دهه‌ی ۱۹۳۰، این حلقه همچون نیرویِ فرهنگیِ نیرومندی در عرصه‌ی داخلی کشور ظاهر شد. نخستین اثرِ این حلقه به زبان چکی کتابِ ماساریک و زبان (۱۹۳۰) بود که به مناسبت هشتادمین سال تولد رئیس جمهورِ فیلسوفِ چکسلواکی، ت. ج. ماساریک، و برای قدردانی از وی انتشار یافت و حاوی مقالاتی از

موکاروفسکی و یاکوبسن بود. کتاب زبان چکیِ معیار و فرهنگ زبان (۱۹۳۲) حاصل جدلی پرشور با زبان‌شناسان سره‌گرا و محافظه‌کار بود؛ اعضای حلقه‌ی پراگ همراه با نویسندگان و شاعرانِ پیشرو، به تدوین اصولِ فرهنگِ زبان و برنامه‌ریزی زبان پرداختند، اصولی که تا به امروز اهمیت خود را حفظ کرده‌اند. در سال ۱۹۳۵، این حلقه مجله‌ای به زبان چکی با عنوان زبان و هنر کلامی منتشر کرد. سه کتابِ مشهورِ این حلقه جایگاهِ برجسته‌ی مکتبِ زبان‌شناسیِ پراگ را در اوضاعِ متلاطمِ سیاسیِ آن زمان تحکیم کرد: مجموعه‌ی دو جلدی تورسوو رازِ کارِ ماجا (۱۹۳۹) که اثری همه‌فهم بود، مطالعاتی در بابِ زبان و شعر (۱۹۴۲) و یک دوره برنامه‌ی رادیویی به نام در باره‌ی زبان شعر (۱۹۴۷).

هم‌زمان با گسترش نفوذ حلقه‌ی زبان‌شناسی پراگ، انتقادها و مخالفت‌ها نیز از راست ــ محققان سنت‌گرا ــ و از چپ ــ مارکسیست‌ها ــ با این حلقه بالا گرفت. مباحثات مؤدبانه اما جدلی میان اعضای این حلقه و مبلغان مارکسیست (۱۹۳۰ـ۱۹۳۴) شاید نخستین برخورد میان ساختارگرایی و مارکسیسم در سده‌ی بیستم باشد.

در واپسین سال‌های استقلال چکسلواکی و حتی در دوران اشغال این کشور توسط آلمان، محققان مکتب پراگ به تلاش‌های نظری خود ادامه دادند و بهترین آثار خود را در زمینه‌ی تجزیه و تحلیل ادبی منتشر کردند. وقتی نازی‌ها دانشگاه‌های چک را در سال ۱۹۳۹ بستند، جلسات این حلقه در منازل شخصیِ اعضای آن تشکیل می‌شد. فعالیت‌های علنیِ این حلقه از ژوئن ۱۹۴۵ دوباره از سر گرفته شد. اما تنی چند از شخصیت‌های برجسته‌ی آن دیگر حضور نداشتند؛ اینان یا به مرگ طبیعی مرده بودند (نیکولای تروبتسکوی، ویلم مته‌سیوس) و یا در تبعید بودند (رومن یاکوبسن، رنه ولک)؛ از سوی دیگر بسیاری از اعضای مکتب زبان‌شناسی پراگ در مقام‌های مهم دانشگاه‌های چکسلواکی و در فرهنگستان تازه‌تأسیسِ علوم این کشور قرار گرفتند. در واقع تجربه‌ی کوتاهِ دمکراسی در چکسلواکیِ پس از جنگ شکوفاترین دوره‌ی حیاتِ مکتب پراگ بود. موکاروفسکی به سال ۱۹۴۶، به پاریس رفت و طی یک سخنرانی در انستیتوی مطالعات اسلاوی، موجزترین تبیین را از ساختارگراییِ مکتب پراگ ارائه داد؛ اما این سخنرانی هرگز به زبان فرانسه منتشر نشد و بر فضای روشنفکریِ پاریس تأثیری نگذاشت. در سال ۱۹۴۸، گزیده آثارِ سه جلدیِ موکاروفسکی با عنوان فصولی از بوطیقای چک و نیز آخرین اثر مکتب بوطیقای پراگ یعنی تک‌نگاری ودیچکا با نام سرآغاز نثر هنری در زبان چکی منتشر شد. کمی بعد در دسامبر ۱۹۴۸، آخرین سخنرانیِ این حلقه انجام شد. بیش از چهل سال بعد، در فوریه‌ی سال ۱۹۹۰، حلقه‌ی زبان‌شناسی پراگ کار خود را از سر گرفت.

اصول

رویکرد اصلیِ اندیشه‌ی نشانه‌شناختیِ مکتبِ پراگ، نقش‌گرایی است. به نظر موکاروفسکی، نقش‌گرایی «بدون آن که مادّیت چیزها را انکار کند، تصور آن‌ها به‌مثابه‌ی رخ‌داد را ممکن می‌سازد. این رویکرد، از سویی، جهان را پدیده‌ای در حال حرکت می‌انگارد و از سوی دیگر، آن را پایه‌ی ثابتِ کنشِ انسانی قلمداد می‌کند» (نگاه کنید به منبع [۱۱۶۹]). مکتب پراگ تأکید زیادی بر سرشت چندنقشیِ نظام‌های نشانه‌ای می‌کند. طبقه‌بندی نقش‌ها،

«زبان نقش‌مند»، تفکیک نقش‌های اصلی و فرعی، و مفهوم تغییرات تاریخی در «پایگان‌های نقشی» از میراث‌های ماندگاری هستند که اندیشه‌ی نقش‌گرایِ مکتبِ پراگ برای ما به جا گذاشته است. در میان نقش‌هایی که کنش‌های نشانه‌ای ایفا می‌کنند، نقش زیبایی‌ـ شناختی توجه زیادی را برانگیخت. این نقش استقلالِ هنر را تضمین می‌کرد و آن را از فعالیت‌های عملی (مانند اقتصاد، سیاست و تبلیغات) متمایز می‌ساخت. با این همه، محققان مکتب پراگ نقش هنری را نقشی بازی‌گونه یا خودگردان نمی‌دانستند و اعتقاد داشتند که هنر برای هنر خلق نمی‌شود، بلکه بیانی است از یک نیازِ انسانی و ارضای آن ـــ و ما را دوباره و دوباره از چندسویگی و تنوعِ واقعیت آگاه می‌کند. (نگاه کنید به منبع [۱۱۶۹]).

نشانه‌شناسیِ مکتب پراگ توجه خود را به زبان معطوف کرد، و دلیل آن این بود که از سویی، زبان در فرهنگ انسانی نقشی حیاتی ایفا می‌کند و از سوی دیگر، ساختارگراییِ زبان‌شناختی نیروی محرک اندیشه‌ی نشانه‌شناختی بوده است. نظریه‌ی زبان‌شناختیِ مکتب پراگ و مهم‌ترین دستاوردهای آن در حوزه‌های واج‌شناسی، واژ-واج‌شناسی، معناشناسیِ مقوله‌های دستوری، نحوِ نقش‌گرا، و سبک‌شناسیِ ساختاری، در زبان‌شناسی نوین ادغام شدند. به رغم اهمیت زبان‌شناسی، مکتب پراگ فرهنگ را به انقیادِ انگاره‌ی زبان‌شناختی درنیاورد، بلکه بر این باور بود که نظام‌های گوناگونِ فرهنگی پایه‌های مادّی، ساختارهای صوری، وجوه دلالتیِ متفاوت و نیز مجراهای اجتماعیِ متفاوتی برای ارتباط دارند؛ درنتیجه، در بررسی نشانه‌شناختی، باید برای هر نظام از مدلی متفاوت بهره گرفت و روشی متناسب با آن را به کار بست. امروزه، با بسط و گسترش نشانه‌شناسیِ خاصِ فرهنگِ مادّی، معماری، هنرهای بصری، سینما، موسیقی، تئاتر و مهم‌تر از همه ادبیات، ما شاهد تحقق آن هستیم.

نشانه‌شناسی ادبیات (بوطیقای نشانه‌شناختی)

از منظر نقش‌گرای مکتبِ پراگ، ادبیات شکلی از ارتباط کلامی است که نقشِ مسلط آن نقشِ هنری است. (نک: ارتباط، نظریه‌ی). این نقش که در میان ادبیات و سایر هنرها مشترک است، ویژگی‌های خاصِ تولید و دریافت آثارِ ادبی و نیز ساختارِ آن‌ها را تعیین می‌کند. نشانه‌شناسیِ خالق اثر (فاعلِ مؤلف) نقدی است بر تماميِ اشکالِ جبرباوریِ جامعه‌شناختی، روان‌شناختی یا زندگی‌نامه‌ای. اثر ادبی به طرق مختلف، خواه به صورت مستقیم و خواه به صورت مَجازی، بر زندگی شاعر، ساختارِ شخصیتیِ او و محیط اجتماعی‌ای که او در آن پرورش یافته است، دلالت می‌کند (موکاروفسکی؛ نگاه کنید به منبع [۱۱۷۲]). (نیز نک: نقد تکوینی). البته عوامل عینی و متغیرِ تاریخی (هنجارهای ادبی) کنش خلاقانه‌ی فردی را محدود می‌کنند، اما درنهایت، کسی که مسئولیت یکه‌گیِ اثر را بر دوش دارد، خودِ مؤلف است. او «حالاتِ معناییِ» خود را روی اثر حک می‌کند و نظمی فراگیر به آن می‌بخشد، نظمی که هم در سازمانِ کلیِ اثر قابل مشاهده است و هم در جزءِ جزءِ آن. (نک: منبع [۱۱۶۹]). موکاروفسکی بر این باور است که «حالاتِ» خاصِ شاعر خصوصیاتِ معناییِ اثر را تعیین می‌کند و درنتیجه، عاملِ اصلیِ ساخت‌دهیِ هنری همین فاعلِ مؤلف است.

بوطیقاشناسان مکتب پراگ برای بررسی ساختارِ ادبی مدل پیشرفته‌ای را طراحی کردند که

دارای دو سطح اساسی بود: یکی ساختارِ کلامی (صداها و معنا) و دیگری ساختارِ درون‌مایه‌ای (بن‌مایه‌ها، سطوح درون‌مایه‌ای، جهان‌داستانی). زبان و درون‌مایه‌ها از بیرونِ اثر و به‌مثابه‌ی ماده‌ی خام وارد آن می‌شوند و تنها از طریق سازمان‌دهیِ هنری («صوری») به سازه‌های اثر تبدیل می‌شوند. (نک: درون‌مایه). در تغییراتی که بعداً در این مدل ایجاد شد، تمایز میان ماده و صورت از حالت مطلق درآمد و نسبی شد و همه‌ی سازه‌های اثرِ ادبی به «میانجیِ معنا» بدل شدند. نشانه‌ی ادبی معنا را در فرآیند پویا و دوسویه‌ی انباشتِ معنایی تولید می‌کند. (نک: نشانه).

موکاروفسکی وقتی به بررسی کنشِ فاعلِ دریافت‌کننده می‌پردازد، این واقعیتِ بدیهی را می‌پذیرد که واکنشِ خوانندگانِ متفاوت نسبت به یک اثرِ ادبی یکسان نیست. اما اندیشه‌ی نشانه‌ـ شناختی به بررسیِ «شرایطی» می‌پردازد که این وضع را موجب می‌شوند، شرایطی که برای همه‌ی دریافت‌کنندگان یکسان فرض می‌شوند و آن‌ها را می‌توان به‌گونه‌ای عینی در ساختارِ اثر شناسایی کرد». (نگاه کنید به منبع [۱۱۷۰]). به‌خاطر وضعِ فرافردیِ اثر ادبی، همواره «وجه مشترکی» در ذهنیتِ فردیِ خوانندگان وجود دارد و بنابراین، «می‌توان داوری عموماً معتبری درباره‌ی ارزش و مفهوم یک اثر به دست داد». (نگاه کنید به منبع [۱۱۶۹]).

تاریخ ادبی

نظریه‌ی ادبی بیشترِ توجه‌اش معطوف به‌جنبه‌های هم‌زمانیِ ادبیات است. در پراگ، این گرایش با‌توجه‌به نفوذ اندیشه‌های سوسور تقویت شد، و او کسی بود که ساختار هم‌زمانیِ زبان را به‌عنوانِ موضوع موجه تحقیقات علمی جاانداخت. با این که حلقه‌ی پراگ تمایزِ سوسوری میان «هم‌زمانی» و «درزمانی» را پذیرفت، اما آراءِ او درباره‌ی تحولِ زبان را با نگاهی انتقادی بررسی کرد. محققان پراگ کارِ خود را با این فرض ــ که در علوم اجتماعی پذیرفته شده بود ــ آغاز کردند که «مفاهیمِ یک نظام و تغییراتی که آن نظام به خود می‌بیند، نه تنها با یکدیگر سازگار هستند، بلکه به‌نحو تفکیک‌ناپذیری، به هم گره خورده‌اند» ([۸۰۶]، ص ۵۸). دیالکتیکِ ثبات و تغییر، و ایده‌ی تحولِ نظام‌مند موجب تکوین نظریه‌ای بدیع درموردِ تاریخ ادبی شد که شکل اولیه‌ی آن در بررسی موکاروفسکی درباره‌ی اهمیت تاریخیِ یک شعرِ توصیفیِ چک در سده‌ی نوزدهم (شعرِ والایِ طبیعتِ پولاک، ۱۹۳۴) مطرح شد. رنه ولک در مجله‌ی پژوهش‌های حلقه‌ی زبان‌شناسیِ پراگ، مقاله‌ای ژرف اما تقریباً فراموش‌شده با عنوان «نظریه‌ی تاریخ ادبی» منتشر کرد؛ ودیچکا در دو مقاله‌ی «مسئله‌ی پژواک در شعر یان نرودا» و «تاریخ ادبی: مسائل و رسالت آن» و کتاب سرآغاز نثر هنری در زبان چک مهم‌ترین آراء را دربابِ نظریه‌ی تاریخ ادبی عرضه می‌کند.

پژوهندگان مکتب پراگ در فرضِ وجودِ رابطه‌ی تنگاتنگ میان نظریه‌ی ادبی (بوطیقا) و تاریخ ادبی با یکدیگر اتفاق نظر داشتند، و معتقد بودند که فهم جدیدی از تحول ادبی فقط هنگامی میسر است که برپایه‌ی نظریه‌ای ساختاری و نشانه‌شناختی درباره‌ی ادبیات استوار باشد. موکاروفسکی پوپاییِ ادبی را ناشی از کشش‌های ذاتی و درونیِ موجود در هر کلِ ساخت‌مند دانست. ولک معرفت‌شناسی نوینی دربابِ تاریخ ادبیات به‌دست داد که در مقابل گرایش‌های سنتیِ پژوهش‌های ادبیِ انگلیسی قرار

می‌گرفت؛ وی در جستجوی تاریخی بود که کانون توجه آن «تکاملِ درونیِ» «هنر در ادبیات» بود. درهمین راستا، ودیچکا معتقد بود که وظیفه‌ی تاریخ ادبیات عبارت است از مطالعه‌ی تمامیِ متونی که واجد نقش زیبایی‌شناختی هستند. قلمروِ متغیر این نقش، خود، مسئله‌ای مربوط به تاریخ ادبی است.

درچارچوب نشانه‌شناسیِ مکتبِ پراگ، مطالعه‌ی تاریخ ادبی ضرورتاً مطالعه‌ای سه‌بخشی است: مطالعه‌ی تاریخچه‌ی تولید (تکوین)، مطالعه‌ی تاریخچه‌ی ساختار ادبی، و مطالعه‌ی تاریخچه‌ی دریافت. اما تاریخچه‌ی تولید که به بررسی رابطه‌ی میان کنش‌های خلاقانه‌ی فردی و هنجارهای هنریِ فرافردی (سنت) می‌پردازد، در تاریخچه‌ی ساختار ادبی مستحیل می‌شود.

تاریخ‌نگاران ادبیِ اثبات‌گرا «عللِ» تغییرات ادبی را در بیرون از ادبیات می‌جستند، اما ساختارگرایان بر خودجوشی و تحول درونیِ آن تأکید می‌کردند. البته اینان تأثیر عوامل بیرونی (ایدئولوژی، سیاست، اقتصاد، و علم) را انکار نمی‌کردند، اما معتقد بودند که اگر ادبیات را تفسیری بر رخ‌دادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و یا دیگر وقایع طبیعی بدانیم، دیگر تداوم تاریخی نخواهد داشت. قوی‌ترین عاملِ درونیِ تحول در اصلِ تضاد (در مفهومِ هگلیِ آن) نهفته است که در زنجیره‌ی متوالیِ کلاسیسم ـ رمانتیسم ـ رئالیسم دیده می‌شود. اما ودیچکا هشدار می‌دهد که فرآیند پیچیده‌ی ادبی را نباید صرفاً به طرحی غایت‌مدار فروکاست: تاریخ ادبی هرگز تبدیل صاف و ساده‌ی یک ساختار به ساختاری دیگر نیست، بلکه زنجیره‌ای است «از کوشش‌ها، ناکامی‌ها و موفقیت‌های نصفه‌نیمه». تاریخ‌نگاران ادبی در جریان بازسازیِ مجموعه‌های در حال تحول، گرایش‌های تحولی را کشف می‌کنند، و این زمینه‌ی مناسبی برای برآوردِ ارزشِ تاریخیِ آثارِ فراهم می‌کند. ارزشِ تاریخیِ اثر با ارزشِ هنریِ آن یکی نیست؛ اولی بر اساس میزانِ مشارکت و موفقیتِ اثر در تحققِ گرایش‌های فرآیند ادبی تعیین می‌شود، ولی دومی مبتنی است بر چگونگیِ دریافتِ اثر.

پایه‌های تاریخچه‌ی دریافت را ودیچکا بنیاد نهاد. اثر ادبی به‌مثابه‌ی یک نشانه به «جماعت خوانندگان» عرضه می‌شود تا آن‌ها به درکی زیبایی‌شناختی از اثر نائل آیند و به تفسیر و ارزیابی آن بپردازند. (نک: تفسیر). پویایی دریافت و گوناگونیِ تفاسیر ناشی از دو عامل است: یکی ویژگی‌های هنریِ اثر ادبی و دیگری نگرشِ متغیرِ خوانندگان. تاریخچه‌ی دریافتِ ودیچکا مبتنی است بر بررسی تجربیِ موفقیت‌ها و شکست‌های آثار ادبی پس از تولید آن‌ها ــ آن‌گونه که در صورت‌های انضمامی‌شده‌ی دریافت‌های گوناگون (در دفترهای خاطرات، یادداشت‌ها، نامه‌ها، نقدها و مقاله‌ها) آمده است. مطالعه‌ی او درباب دریافتِ آثارِ شاعرِ سده‌ی نوزدهم چک، یان نرودا، منحصر به بررسی متون انتقادی است. تاریخ‌نگار ادبی توجه خاصی به نقد ادبی دارد، زیرا انضمامی شدنِ دریافتِ ناقدان، نماینده‌ی مرحله‌ی تاریخیِ خاصی از دریافت است. (نک: نقد خواننده‌محور؛ نظریه‌ی دریافت).

ودیچکا کارِ طرح و بسطِ دریافتِ خود را از این اصلِ پایه شروع کرد که اثر ادبی یک «نشانه‌ی هنری» است. او سپس به این نظر رهنمون شد که دریافت، خود، فرآیندی هنری است: «درست همان‌طور که تمهیداتِ خودکارشده، کارآییِ هنریِ خود را در زبانِ ادبی از دست می‌دهند و این

امر انگیزه‌ی جستجو برای یافتن تمهیدات نو، تمهیداتی به لحاظِ زیبایی‌شناختی کارآمد است، یک صورتِ انضمامی‌شده‌ی جدید از یک اثر یا نویسنده نیز هنگامی به وجود می‌آید که از سویی، هنجارهای ادبی تغییر کرده باشند و از سوی دیگر، انضمامی‌سازی‌های کهنه به‌واسطه‌ی تکرار، خاصیت اقناعیِ خود را از دست داده باشند. یک انضمامی‌سازیِ جدید همواره به معنای باززایی اثر است، و اثر با ظاهری تازه وارد عرصه‌ی ادبیات می‌شود. هرگاه یک صورتِ انضمامی‌شده‌ی قدیمی از یک اثر تکرار شود (مثلاً در مدارس)، اما صورت‌های انضمامی‌شده‌ی جدید به وجود نیایند، این امر نشان می‌دهد که آن اثر دیگر بخشی زنده از ادبیات نیست». (نگاه کنید به منبع [۱۵۴۹]). به این ترتیب، ودیچکا بر اصل بنیادیِ بوطیقای مکتب پراگ تأکید گذاشت، اصلی که برمبنای آن، همه‌ی پدیده‌های ادبی از تمهیدات جزئیِ ادبی گرفته تا تاریخ چند سده‌ی ادبیات، همگی محصول کنشِ بی‌وقفه‌ی زیبایی‌شناختیِ آدمی است.

← صورت‌گرایی روسی؛ ساختارگرایی؛ نشانه‌شناسی؛ تاریخ ادبیات

Lubomir Dolezel

مکتب تارتو (Tartu School)

مکتب تارتو، به سال ۱۹۶۴، به همت یوری لوتمن در دانشگاه تارتوِ استونی بنیاد گذاشته شد و فضای مناسبی را برای ارائه‌ی مباحث و انتشار مقالات در زمینه‌ی نشانه‌شناسی فراهم ساخت. ازجمله کسانی که در فعالیت‌های این مکتب مشارکت داشتند می‌توان از ویاچسلاو ایوانف، یو. آی. لِوین، آ. م. پیاتیگورسکی، ی. ی. رِوزین، دیمیتری سگال، یوری شگلُف، ولادیمیر تسویوروف، الکساندر ژولکوفسکی و بوریس اوسپنسکی نام برد. این جنبش نشانه‌شناسی با شرح و بسط تحقیقات صورت‌گرایان روسی و ساختارگرایانِ مکتب پراگ، توجه پژوهندگان رشته‌های متفاوت (ازجمله ریاضیات، اسطوره‌شناسی، ریشه‌شناسی، فرهنگ عامه، شرق‌شناسی، موسیقی، هنرهای دیداری، سینما و غیره) را به خود جذب کرد. زمینه‌ی مشترک همه‌ی این‌ها توجه و علاقه به نظریه‌های نوینِ ارتباط، سیبرنتیک، ترجمه‌ی ماشینی و زبان‌شناسی بود. (نک: ارتباط، نظریه‌ی). آنچه نقش مهمی در شکل‌گیری این مکتب نوین نشانه‌شناسی ایفا کرد، گردهمایی‌ای بود با موضوع «بررسی ساختاری نظام‌های نشانه‌ای» که در سال ۱۹۶۲ در مسکو برگزار شد. (نیز نک: نشانه).

مکتب تارتو با همایش‌های دوسالانه و مجموعه‌ی انتشاراتِ خود به سرعت به مرکزی برای مطالعات نشانه‌شناسی بدل شد. در گردهمایی‌های تابستانیِ این مکتب، به‌جز پژوهندگان روسی، پژوهندگانی از سایر کشورها ازجمله ژولیا کریستوا و توماس سیبیاک نیز شرکت می‌کردند. انتشار کتاب لوتمن درباره‌ی بوطیقای ادبیات با عنوان گفتارهایی پیرامون بوطیقای ساختارگرا (۱۹۶۴) بسیار مهم بود و تأثیر زیادی در کار مکتب تارتو داشت. (نک: بوطیقا).

تا سال ۱۹۷۰، این مکتب عمدتاً به تجزیه و تحلیلِ نظام‌های الگوساز مانند ادبیات، دین، اسطوره و فرهنگ عامه می‌پرداخت، اما پس از آن، اهدافش گسترده‌تر شد و نشانه‌شناسیِ فرهنگ را نیز دربرگرفت، و این آخری به حوزه‌ی اصلیِ بررسی‌های این مکتب بدل شد. مشخصه‌ی دیگرِ این مکتب برنامه‌ی وسیعِ

انتشاراتیِ آن (بیش از دو هزار عنوان) بود. این مجموعه، آثار قدیمی‌تر هم‌چون رابله و دنیایش (۱۹۶۵) اثر میخاییل باختین و کتاب روان‌شناسی هنر (۱۹۶۵) اثر لف ویگوتسکی را نیز دربر می‌گرفت. اگرچه در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰، آثار و نوشته‌های مربوط به حوزه‌ی نشانه‌شناسیِ فرهنگی افزایش یافت، اما با مهاجرت بسیاری از اعضای آن به غرب و عدم حمایت دولت از آن، فعالیت‌های این مکتب متوقف شد.

رویکرد و مفاهیم

لوتمن در کتاب ساختار متن هنری (۱۹۷۰)، چارچوبی نظری ارائه می‌کند که برمبنای آن، هنر نوعی زبان است که ایجاد ارتباط می‌کند. در آفرینش و درک آثار هنری، آدمیان نوع خاصی از اطلاعات را انتقال می‌دهند و دریافت می‌کنند که می‌توان آن را زبان نامید؛ زیرا زبان نظامِ ارتباطیِ سازمان‌یافته‌ای است که از نشانه‌ها استفاده می‌کند. لوتمن با فرض این که هنر نوعی زبان است، معتقد است که اثرِ هنری نیز نوعی متن است که اطلاعات را به‌شیوه‌ای متفاوت از سایر انواع ارتباط، انتقال می‌دهد. یکی از مشخصه‌های تمایزدهنده‌ی زبانِ هنری این است که این زبان با استفاده از کمترین ابزارها واسطه‌ی انتقال محتوای اطلاعاتیِ زیادی می‌شود (به این دلیل که اجزاءِ اثر هنری هم‌زمان در نظام‌های متعددی عمل می‌کنند).

از نظر لوتمن و نیز دیگر نشانه‌شناسانِ مکتب تارتو، متن موجودی پویا است و نه مطلق. بوطیقای متنِ لوتمن دارای سه اصل پایه است: «معنا» در درجه‌ی اول اهمیت قرار دارد، «محتوا» به‌واسطه‌ی تجزیه و تحلیلِ درونیِ متن محتوا مشخص می‌شود، اما نباید نظام‌های برون‌متنی را نادیده گرفت. اثر هنری پس از این که از دیدگاه هم‌زمانی تجزیه و تحلیل شد، باید به نظام‌های الگوسازِ دیگر مرتبط شود و در یک بافت تاریخی و اجتماعی قرار گیرد.

از دید لوتمن، متن هنری ویژگی‌های بسیاری دارد. متن هنری بیشتر به قلمرو گفتار یا «پارول» تعلق دارد تا به قلمرو زبان یا «لانگ» (نک: زبان / گفتار)؛ متنِ هنری نظامی است مرکب از چندین نظام؛ و متن هنری متنی «چندلایه» است زیرا هر یک از عناصرِ آن در چندین ساخت حضور دارد و بنابراین، معانیِ متفاوت به خود می‌گیرد. درچارچوب نظامِ پیچیده و پایگانیِ روابطِ چندگانه، همواره انحراف، تضاد یا گسیختگی وجود دارد. این انحراف موجب پوییِ متن می‌شود یا چنان‌که لوتمن می‌گوید «انرژی» متن را تأمین می‌کند. تضاد می‌تواند درونی باشد (تضاد میان معنا و نحو) و یا بیرونی (وقتی یک متن خاص در تقابل با هنجارها و محدودیت‌های معینی قرار می‌گیرد).

بوریس اوسپنسکی در کتاب بوطیقای تألیف (۱۹۷۳)، از موضع «دیدگاه» به مفهومِ «متن» می‌نگرد. وی در عین شناساییِ دیدگاه‌هایی که به اثر ادبی ساخت می‌دهند، رابطه‌ای قائل می‌شود میان مؤلف، اثر و خواننده‌ی فرضی، و به این ترتیب، حوزه‌ی کاربردشناسی را نیز وارد پژوهش خود می‌کند.

بسیاری از نوشته‌های بکر و نوآورانه‌ی سایر اعضای مکتب تارتو جنبه‌های گوناگون متن ادبی را بررسی می‌کنند. مثلاً ز. ج. مینتس و لوین از فهرست‌های بسامدی و طبقه‌بندیِ معنایی همراه با آن استفاده می‌کنند تا متن‌های متفاوتِ یک یا چند نویسنده را با هم مقایسه کنند و یا این که نشان

دهند چگونه توزیعِ صوری عاملِ مسلط در آفرینش درون‌مایه‌ها و تصاویر است. نظریه‌ی «بوطیقای زایشی» که شگلُف و ژولکوفسکی بانی آن بوده‌اند، اساساً انگاره‌ای است که نشان می‌دهد نحوه‌ی بیانِ متن از یک درون‌مایه یا هسته‌ی معنایی نشأت می‌گیرد. این نظریه از این حیث با دستورِ زبانِ روایتِ گره‌ماس متفاوت است که در این نظریه، درون‌مایه بیشتر به‌واسطه‌ی ابزارهای بیانی (تکرار، تقسیم، تنوع، تضاد و ترکیب) تعیین می‌شود تا بر اساس تقابل‌های دوگانیِ پایه. در چارچوب این مکتب، بررسی‌های بدیع متعددی صورت گرفته‌اند که می‌کوشند ویژگی‌های انواع ژانرها از جمله ترانه‌ی عامیانه، داستان پلیسی، و تصنیفِ پنج مصراعی را مشخص سازند (رِوزین، تودوروف) و یا این که منطق مجازها را توصیف می‌کنند (لوین). (نک: نقد ژانر؛ استعاره / مجاز مرسل).

نظام‌های الگوساز ثانوی

اصطلاحِ «نظام‌های الگوساز ثانوی» که اصطلاحی مهم در مکتب تارتو است، یک چارچوب مفهومی برای تجزیه و تحلیلِ اَشکالِ گوناگونِ هنری عرضه می‌کند. واژه‌ی «ثانوی» به این اندیشه اشاره دارد که در عین این که هنر بر پایه‌ی نظامِ اولیه‌ی زبانِ طبیعی بنا نهاده شده است، ساختاری ضمیمه نیز دارد. به این ترتیب، اسطوره، فرهنگ عامه و هنرهای زیبا از آن‌جاکه بر روی نظامِ زبانیِ زبانِ اولیه ساخته شده‌اند، نظام‌هایی ثانوی هستند. مثلاً زبانِ کلامی در برخی نوشته‌های اوسپنسکی چونان الگوی هنرهای دیداری معرفی شده و در برخی از آثار بوریس گاسپاروف، از آن همچون الگویی برای تصنیف موسیقایی سخن گفته شده است. واژه‌ی «الگو-ساز» بیانگرِ این امر است که نظام ثانویِ هنر ساختاری است از اجزاء و قواعدِ ترکیب آن‌ها، که این خود قابل قیاس با کل قلمرو موضوع دانش و بینش است. درنهایت، واژه‌ی «نظام» حکایت از این دارد که هنرها از نشانه‌هایی بهره می‌گیرند که به صورت یک نظامِ ارتباطی سازمان یافته‌اند. نشانه‌شناسانِ مکتب تارتو مفهوم «نظام‌های الگوساز ثانوی» را، به طورِ گسترده، در بررسی نظام‌های گوناگون فرهنگی نظیر سینما، موسیقی، اسطوره و فرهنگ عامه به کار بسته‌اند.

نشانه‌شناسی فرهنگ

اگرچه مکتب تارتو هنر را نوع خاصی از نظام نشانه‌ای می‌انگارد که قواعدِ درونیِ خودش بر آن حاکم است، اما بر این باور است که بافت فرهنگیِ وسیع‌تری نیز در تعیینِ ظرفیت دلالتیِ آن مؤثر است. در سال ۱۹۷۳، شماری از پژوهندگان این مکتب (لوتمن، اوسپنسکی، ایوانف، توپوروف و پیاتیگورسکی) در «نهاده‌هایی بر مطالعه‌ی نشانه‌شناختیِ فرهنگ»، نشانه‌شناسی فرهنگ را چنین تعریف کردند: «مطالعه‌ی ارتباطِ دوسویه و نقش‌مندِ میان نظام‌های نشانه‌ایِ متفاوت» (نک: منبع [۱۵۳۷]). به این ترتیب، نظریه‌ی ادبیات در چارچوب مطالعه‌ی فرهنگ و نقشِ مناسباتِ متنِ ادبی با سایر نظام‌ها قرار گرفت. درنتیجه نشانه‌شناسیِ نظام‌های فرهنگیِ غیرِادبی مورد توجه فزاینده‌ی محققان قرار گرفت. در چارچوب این چشم‌اندازِ وسیع‌ترِ درزمانی، تاریخی و اجتماعی بود که بسیاری از مسائل و به ویژه مسئله‌ی فرآیندهای تحولِ فرهنگی مطرح شدند.

با کوششی که برای بررسی همه‌ی آثار و فعالیت‌های هنریِ یک دوره‌ی تاریخی معین

به‌مثابه‌ی یک نظامِ جامع نشانه‌شناختی صورت گرفت، تلاش برای درکِ هنر در چارچوب بافتی وسیع‌تر، بسط و گسترش یافت. در چارچوب این نظام‌ها، فعالیت‌های هنری در قالب تأثیرات دوسویه و وابستگی‌های متقابل درک می‌شدند.

افزون بر این، نشانه‌شناسان مکتب تارتو کوشیدند تا سنخ‌شناسی‌های فرهنگیِ گوناگونی را تهیه کنند. مثلاً لوتمن فرهنگ‌های «آغازمحور» را از فرهنگ‌های «انجام‌محور»، فرهنگ‌های «نشانه‌محور» (فرهنگ سده‌های میانه) را از فرهنگ‌های «نشانه‌ستیز» (روشنگری)، فرهنگ‌های «متن‌محور» را از فرهنگ‌های «رمزگان‌محور»، و در نهایت، فرهنگ‌های «اسطوره‌محور» را از فرهنگ‌های «علم‌محور» متمایز می‌کند (نگاه کنید به منبع [۱۳۹۰]).

آثاری که نشانه‌شناسان مکتب تارتو بعد از سال ۱۹۷۰ منتشر کردند، بر اهمیت نسبی‌نگری تاریخی و اجتماعی در زمینه‌ی نظریه‌ای عام درباره‌ی فرهنگ تأکید می‌کنند. (نیز نک: رمزگان).

دامنه‌ی نفوذ

سخن گفتن از تأثیرات و دامنه‌ی نفوذ مکتب نشانه‌شناسی تارتو دشوار و شاید عجولانه باشد، هرچند که عموماً این مکتب را پیشروِ نشانه‌شناسی فرهنگ قلمداد کرده‌اند. مهاجرت شمارِ زیادی از اعضای این مکتب به غرب و نیز ترجمه‌ی آثار متعددی از آنان به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی، توجه آمریکایی‌ها و اروپایی‌ها به این مکتب را احتمالاً افزایش خواهد داد. خصوصاً آثار لوتمن در نقد ادبی فرانسه و آمریکای شمالی بسیار تأثیرگذار بوده است. در زمینه‌های مختلف کراراً به معروف‌ترین اثر وی ساختار متن هنری ارجاع داده شده و این کتاب در اروپا و آمریکا موضوع بحث و بررسی بوده است.

مکاتب و رویکردهای دیگر

مکتب تارتو را باید به رغم توجه آن به ساختارهای درونیِ هنر و زبان ادبی ــ به ویژه در آثاری که پیش از ۱۹۷۰ چاپ شده‌اند ــ از مکتب پراگ و صورت‌گرایی روسی متمایز دانست. بر خلافِ این دو مکتب، گروه تارتو چارچوبِ فرهنگیِ نظام‌های الگوساز را تعیین‌کننده‌ی کارکردِ هنریِ آن‌ها می‌داند. افزون بر این، چون نشانه‌شناسان تارتو در صدد پروراندن نظریه‌ای جامع درباره‌ی فرهنگ هستند، اهدافی متفاوت با اسلاف خود دارند. اینان از برخی رویکردهای نشانه‌شناختیِ غربی نیز متمایز هستند، زیرا به هنر به‌مثابه‌ی پدیده‌ای نشانه‌ای می‌نگرند که کارکردی اجتماعی و تداومی تاریخی دارد. مثلاً بر خلافِ رویکرد هم‌زمانی و درونیِ گرماس، نشانه‌شناسان تارتو حوزه‌های وسیع‌تر فرهنگ، تاریخ و اجتماع را نیز مورد توجه قرار می‌دهند. به طورِ کلی، نشانه‌شناسی تارتو با رویکردهای دیگر نظیر رویکرد چارلز سندرس پیرس نیز تفاوت دارد، زیرا بیشترِ آثارِ این مکتب از نوع نشانه‌شناسی کاربردی هستند و به تجزیه و تحلیل می‌پردازند و نه به‌نظریه‌پردازی، و به‌جای مفاهیم انتزاعی، بر شواهد تجربی تأکید می‌کنند.

با این همه، شباهت‌هایی میان نشانه‌شناسیِ مکتب تارتو و آثار نشانه‌شناسان فرانسوی خصوصاً رولان بارت وجود دارد. در آثار او بررسی‌های نشانه‌شناختی گسترده‌تر شده‌اند، به طوری که مسائل مربوط به کاربردشناسی زبان و فرهنگ را نیز در بر می‌گیرند.

محدودیت‌ها
انتقاد عمده‌ای که متوجه مکتب تارتو شد ایرادی مفهومی بود. گرچه مکتب تارتو کوشید تا رویکردی علمی به نشانه‌شناسی فرهنگ داشته باشد، اما وابستگیِ زیادِ آن به زبان استعاری امری غیرعلمی و نادقیق تلقی شد. پژوهندگان غربی به اصلِ محوریِ مکتب تارتو یعنی «نظام الگوساز ثانوی» حمله کردند و معتقد بودند که زبانِ طبیعی لزوماً الگوی اولیه را برای سایر نظام‌های فرهنگی فراهم نمی‌کند. مثلاً پتیت (۱۹۷۵) ادعا کرد که الگوی زبانی، بیرونِ قلمروِ زبان، کاراییِ تبیینی ندارد. و چند ناقد دیگر رابطه‌ی الگوی زبانی با موسیقی و هنرهای دیداری را زیرِ سؤال بردند. اما در چند سال گذشته، تا حدودی از شدتِ این حمله‌ها کاسته شده است. زیرا پژوهندگان در آثار خود پیرامون نشانه‌شناسی فرهنگ، دیگر بر رابطه‌ی الگوی زبانی و سایر الگوهای ارتباطی تأکید نمی‌کنند. درواقع، ایوانف معتقد است که برخی نظام‌های نشانه‌ای، ساختاری کاملاً متفاوت با زبانِ طبیعی دارند.

با وجود این کاستی‌ها، تحقیقات مکتب تارتو در موردِ پدیده‌های گوناگونِ فرهنگی نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری نشانه‌شناسی فرهنگ در مقیاسی جهانی داشته و درنتیجه، مرزهای پژوهش نشانه‌شناختی را گسترش داده است.

← نشانه‌شناسی؛ فرهنگ

Janet M. Puterson

مکتب شیکاگو (Chicago School)

مکتب شیکاگو یا مکتب نوارسطویی مکتبی است که از کار فکریِ گروهی از محققان و ناقدانِ دانشگاهی به وجود آمد که در دانشگاه شیکاگو مشغول به کار یا تحصیل هستند. این گروه که از دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، فعالیت خود را آغاز کرد، اعتبار و هویتِ گروهیِ خود را در مجموعه مقالاتی با عنوان ناقدان و نقد: کهنه و نو (۱۹۵۲) تثبیت کرد. کسانی که در این گروه مشارکت داشتند عبارت بودند از رونالد کرین، و. ر. کیست، نورمن مک‌لین، اِلدر اولسن، برنارد واین‌برگ و ریچارد مک‌کیون. چهار نفرِ اول استادانِ زبان انگلیسی بودند؛ واین‌برگ استاد زبان‌ها و ادبیات رومی بود، و مک‌کیون استاد زبان یونانی و فلسفه. گرچه هم واین‌برگ و هم مک‌کیون در مقامِ محقق و تاریخ‌نگارِ اندیشه‌ها، شهرت قابل ملاحظه‌ای داشتند، اما از دید ناقدان شیکاگو، دو مدافعِ اصلیِ این گروه کرین و اولسن بودند. یک همکار جوان‌ترِ آنان به نام وِین بوت، که او نیز در دانشگاه شیکاگو کار می‌کند، گاه عضو این گروه به شمار می‌آید.

خاستگاه‌ها
نوارسطوییان شیکاگو را باید در بافت مباحثاتی مورد بررسی قرار داد که بین سال‌های ۱۹۳۵ و ۱۹۵۵ میان استادان درگرفت. موضوع این مباحثات تأکیدِ نسبی بر مطالعاتِ ادبیِ پژوهشی و انتقادی، و سر برآوردنِ نقد نو در گروه‌های آموزشی دانشگاه‌های ایالات متحده‌ی آمریکا بود. گرچه ناقدان شیکاگو همواره منکر آن بودند که یک «مکتب» را به وجود آورده‌اند، اما چند تن از اعضا که علائق پژوهشیِ مشترکی در تاریخِ نقد و نظریه‌ی ادبی داشتند، به نقد نو، و، به‌ویژه، به این مفهوم که زبان وجه ممیزه‌ی ادبیات و تنها منشاءِ شعر است، بسیار بدگمان بودند، و بوطیقای ارسطو را مرجعی می‌دانستند که روش‌شناسی و دستگاهِ اصطلاح‌شناختیِ مناسبی را برای بررسیِ عللِ متعددِ کلیّتِ شعری فراهم می‌آورد.

کْرین ابتدا در مقاله‌ی «تاریخ در مقابل نقد، در مطالعه‌ی ادبیات» (۱۹۳۵)، از لزوم پی‌ریزیِ شالوده‌ای نظری و فلسفی برای نقد ادبی دفاع کرد. اما تا دهه‌ی ۱۹۴۰، ناقدان شیکاگو ارسطو را در جایگاهی نمی‌دیدند که بتوانند آن شالوده را بر آراءِ وی بنا کنند؛ اما پس از آن، او را نقطه‌ی آغازِ کارِ خود، و نه البته مرجعِ نهاییِ آن، انگاشتند. ناقدان شیکاگو گرچه هیچ‌گاه تعصب کورکورانه نداشتند، اما بی‌وقفه به سنتِ انتقادیِ حاکم بر دانشگاه‌های آمریکا حمله می‌کردند. آن‌ها چشم‌انداز مورد نظرِ خود را در چهار علتی که ارسطو برای یک اثرِ ادبی برشمرده بود یافتند: علت فاعلی (شاعر)، علت غایی (تأثیرگذاری بر خواننده)، علت مادی (زبان)، و علت صوری (محتوای محاکاتی). آنان نقد نو را به دلیل «یگانه‌باوریِ انتقادی‌اش»، و به دلیل تأکید بر علت مادی به‌مثابه‌ی تنها وجه تمایز شعر، به‌بادِحمله‌گرفتند: اشاراتِ به‌ظاهر تندِ کْرین به «اسطوره‌ی پاولفیِ ریچاردز در موردِ رفتار کلمات»، و «یگانه‌باوریِ ماتریالیستیِ» کلینت بروکس از همین جا آب می‌خورد. انتقاد شدیدِ کیست به تحلیلِ رابرت هایلمن از شاه لیرِ شکسپیر که به نظرِ او، نمایش‌نامه را به «یک مکالمه‌ی نازلِ فلسفی» بدل می‌کند و آن را به «گفتمانی هستی‌شناختی در هیئت مکالمه» فرومی‌کاهد، نیز چنین رویکردی دارد. (نک: گفتمان). با توجه به شیفتگیِ مک‌کیون و واین‌برگ به رساله‌های مربوط به فلسفه‌ی باستان و رنسانس و نظریه‌های مربوط به بوطیقا و رتوریک، و سبکِ تقریباً غیرِ قابل فهم کْرین، می‌توان گفت که بخش بزرگی از نفوذِ نوارسطوییانِ شیکاگو از شهرت حمله‌های آنان به نقد نو ناشی شده است.

(نیز نک: نقد رتوریکی).

زبان‌های نقد

ناقدان شیکاگو بر این نکته اتفاق نظر داشتند که نقد ادبیِ معاصر برجِ بابلی است فاقد واژگانی مشترک و بی‌بهره از یک بنیان فلسفیِ معتبر. آنان ریشه‌ی این نقصِ انتقادی را در گسستِ تاریخیِ این نقد از روش ارسطویی یافتند؛ روشی که میان علت‌های شعری تفاوت می‌گذارد و در برابرِ دیالکتیکِ افلاطونی قرار می‌گیرد که به یک علتِ فراگیر و تام باور دارد و ادبیات را در چارچوب روابطی که با سایر وجوهِ گفتمانی دارد، درک می‌کند. پس از کار لونگینوس در باب شکوه سخن یا امر والا، تمایز میان بوطیقا و رتوریک از میان رفت و شعر، دیگر نه نوعی از هنرهای محاکاتی، بلکه وجه دیگری از گفتمان انگاشته شد که باید آن را، نه در قالبِ ساختار صوریِ آن، بلکه با توجه به عوامل بیرونی مورد بررسی قرار داد. (نک: محاکات). گرچه هم بوطیقای ارسطویی و هم دیالکتیک افلاطونی نظام‌های جامعی هستند که می‌خواهند پدیده‌ی ادبیات را تمام و کمال توضیح دهند، اما به اعتقاد نوارسطوییان، نقد مدرن عموماً نقدی ناقص است، چراکه از علل چندگانه فقط یکی را علتِ تبیینیِ شعر می‌پندارد. به همین دلیل است که نقد ادبی نتوانسته به‌عنوانِ یک رشته عرض اندام کند و به مجموعه‌ای از زبان‌های جداگانه‌ای تبدیل شده که هرکدام‌شان به یک موضوعِ مفهومی‌شده‌ی واحد، و به یک شیوه‌ی استدلالِ خاص وابسته‌اند. نتیجه‌ی این امر آن است که چیزهایی که در زبان‌های گوناگون گفته می‌شود، اغلب در تناقض با یکدیگر قرار می‌گیرند.

ارسطوییانِ شیکاگو کلاً با این تقسیم‌بندیِ نقد به «نقد دیالکتیکی» و «نقد حقیقی» موافق‌اند.

نقد دیالکتیکی همراه با افلاطون سر بر آورد؛ افلاطونی که هنر را چیزی مبتنی بر تقلید، خودِ تقلید، اِعمال تقلید، و انطباق هر یک از آن‌ها با صورت مثالی (دیالکتیکِ اشیا) می‌دانست. سپس، نقد دیالکتیکی به دیالکتیکِ شناخت روی آورد و بعدها توجه خود را به دیالکتیکِ فرآیندها و روابط معطوف کرد که در آن ارتباط یا بیان جایگزینِ تقلید می‌شود. در مقابلِ این نقدِ دیالکتیکی، شیوه‌های متعددِ نقدِ حقیقی قرار می‌گیرند که به بررسیِ عللِ مترتب بر یک اثر ادبی می‌پردازند، اثری که می‌توان آن را محصول هنر و نبوغ شاعر دانست، یا موجد لذت یا آموزش در خواننده یا تماشاگر، و یا ساختاری صوری که می‌توان آن را بر اساس اجزایش تحلیل کرد.

نظر به این که مقاصد و روش‌های شیوه‌های گوناگونِ نقد تفاوت‌های بنیادین با یکدیگر دارند، نباید از مشاهده‌ی اظهاراتی که از اصطلاحاتِ مشابهی استفاده می‌کنند اما سنخیتی با هم ندارند، یا از مشاهده‌ی نظراتی که به‌ظاهر با هم تناقض دارند اما‌گاه ممکن است با هم تطابق داشته باشند، شگفت‌زده شویم. مک‌کیون این نکته را چنین خلاصه می‌کند: «بی‌شک در زیبایی‌شناسی هم مانند سایر رشته‌ها فقط یک حقیقت وجود دارد، اما به نظر می‌رسد که بیانِ این حقیقت أشکال گوناگونی به خود گرفته است که شماری از آن‌ها کارآمد جلوه می‌کنند، و شمار بیشتری کارآییِ نسبی دارند» ([۳۰۸]، ص ۴۷۳).

کثرت‌گرایی

ارسطوییان شیکاگو به‌کمک مفهوم کثرت‌گرایی، راه حلی برای زبان‌های به‌ظاهر متناقضِ نقد پیشنهاد کردند. آن‌ها آگاهانه سایر پاسخ‌های ممکن نظیر شک‌آوریِ رادیکال، نسبی‌نگریِ تاریخی، جزمیت، و ترکیب‌گری (وحدت‌طلبی) را نفی کردند. کثرت‌گرایی مبتنی بر این اندیشه است که مواضع ظاهراً ناهماهنگ و متضاد را می‌توان صرفاً پاسخ‌های متفاوتی برای پرسش‌های متفاوت دانست. نظام‌ها را می‌توان به لحاظِ دامنه، انعطاف‌پذیری و قدرتِ تبیینی‌شان با هم مقایسه کرد، اما نکته این‌جا است که در یک جهانِ ناتمام بعید است بتوان نظامی را یافت که از هر لحاظ مطلوب باشد. نظام‌ها به لحاظِ نظری مطلق نیستند، بلکه «ابزارهایی برای پژوهش و تحلیل‌اند»، و گزینش یک نظام نوعی تصمیم‌گیریِ عملی است که به اهداف منتقد بستگی دارد.

نوارسطوگرایی

ناقدان شیکاگو به‌رغم برداشت‌شان از کثرت‌گرایی، در «باورِ کاربردی و غیرِ انحصاری‌شان» به روش‌های ارسطو، وحدتِ نظر داشتند. آنان در ارسطو طبعی برای تحقیق بی‌طرفانه، و انعطاف‌پذیرترین و جامع‌ترین روش برای تحلیل انتقادی را یافتند؛ روشی که به آن‌ها امکان می‌داد تا مسائل خاصِ ادبیات را از سایر مسائل جدا کنند.

آن‌ها اعتقاد داشتند که هر نظریه‌ی شعری، صورتی است از تبیین علّی، و چنین تبیینی اگر قرار است کامل و کارآمد باشد، باید تمامیِ عللِ ساختارِ شعری را مورد توجه قرار دهد. معهذا، آن‌چه آثار ادبی را، به‌تعبیرِ ارسطو، به صورت محصولِ علمِ «زایا»، و به صورت مصنوعاتی درمی‌آورد که ارزشی بیش از کنش‌های خاصی دارند که آن‌ها را به وجود می‌آورند، ساختار و صورت آن‌ها است. بنابراین، آن‌چه مورد توجه خاص بوطیقا است، علل و اسبابِ صوریِ ویژگی‌های ادبیات است. بوطیقا، به‌خصوص، به

بررسی کاری می‌پردازد که شاعر در مقامِ شاعر انجام می‌دهد، و به چیزهایی توجه دارد که این عمل را از عملی که شاعر به‌طورِ اتفاقی، و به‌مثابه‌ی یک ارگانیسم روانی، یک موجود اخلاقی، یک فیلسوف، عضوی از جامعه و غیره ممکن است انجام دهد، متمایز می‌کنند. چنین مسائلی را رشته‌های دیگر به‌طورِ دقیق‌تر بررسی می‌کنند: اندیشه‌ی شاعر و پاسخِ خواننده از مسائلِ موردِ توجهِ روان‌شناسی هستند، ابزارها ورسانه‌های بیانِ شعری به رتوریک مربوط می‌شوند، و معانیِ ضمنیِ اخلاقی و سیاسیِ ادبیات درچارچوب علوم عملیِ اخلاق و سیاست بررسی می‌شوند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ نقد خواننده‌محور؛ نقد رتوریکی). بوطیقای نوارسطویی این مسائل راعلت‌های عَرَضیِ تنوعِ شعری می‌داند و درعوض، تمرکز خود را بر علت‌های درونی‌ای معطوف می‌کند که شعر را به‌عنوانِ یک هنر مصنوع سر و شکل می‌دهند.

همچنین، کِرین بر این باور بود که شاید بتوان اثر ادبی‌ای را که این‌چنین تحلیل و تعریف شده باشد، در بافتِ تاریخیِ آن قرار داد و تاریخ ادبیاتی را به وجود آورد که قادر باشد تعامل میان علل و اسبابِ هنری و برون‌هنری را ردیابی کند. او در مقاله‌ی «اصول انتقادی و تاریخیِ تاریخِ ادبیات» (نک: منبع [۳۱۰]، ص ۴۵-۱۵۶) طرحِ کلیِ چنین امکانی را آورده است. (نک: تاریخ ادبیات).

تقلید

مفهوم محوریِ اندیشه‌ی انتقادیِ نوارسطوییانِ شیکاگو، مفهوم شعر به‌مثابه‌ی یک کلِ انضمامی است که انواع گوناگونی دارد. گرچه آنان بین شعر تقلیدی (محاکاتی) و شعر غیرِتقلیدی (تعلیمی) تمایزی قائل می‌شدند، اما با فهم این نکته که اصول متفاوتی بر ساختمان هر یک از آن‌ها مترتب است، به پیروی از ارسطو، توجه خود را به‌طورِ تقریباً انحصاری بر این اندیشه متمرکز کردند که آثار ادبی تقلیدی هستند از کنش‌ها، عواطف، اندیشه‌ها و شخصیت‌های انسانی. اما آنان محاکاتِ ارسطویی را بسیار پیچیده‌تر از رئالیسم خام می‌دانستند. درعمل، تقلید مشابه یا نظیرِ هنرمندانه‌ی یک فرآیند یا شکلِ طبیعی انگاشته می‌شود و درنتیجه، «فرضیه‌ای است برای متمایز کردن ابژه‌های هنری از چیزهای طبیعی؛ فرضیه‌ای که به‌طورِ تجربی قابل اثبات است» ([۳۰۸]، ص ۱۸). به‌خصوص از نظر کِرین، محاکات وجهِ جدایی‌ناپذیرِ عللِ درونیِ شعر است، عللی که در کانونِ یک بوطیقای معین قرار می‌گیرند. او در کتاب زبان‌های نقد و ساختار شعر (۱۹۵۳)، در تعریف محاکات می‌نویسد: «رابطه‌ی درونیِ صورت و ماده، رابطه‌ای که وجه مشخصه‌ی آن دسته از چیزهایی است که شعرها یا برخی از شعرها به آن تعلق دارند» (ص ۸۱).

روال نقد

نقد کار خود را به صورت استقرایی، از کلِّ انضمامی و خاص آغاز می‌کند و علل و اسبابِ درونیِ لازم و کافیِ صورت، ساختار، و تأثیر را ــ یعنی فرآیندی که شعر را می‌سازد ــ از سرشتِ این کل استخراج می‌کند. فرض بر این است که هدفِ شاعر از کارِ خود، خلقِ موفقیت‌آمیزِ شعر در محدوده‌های آن باشد. ما از درک و فهمِ کامیابیِ شاعر در حل مسائل هنری، که شاعر درجریانِ خلقِ اثر با آن‌ها دست به گریبان بوده، لذت می‌بریم. ما ساختار شعر را در چارچوب مسائلی که شاعر در جریان خلقِ اثر با آن‌ها روبه‌رو

بوده و استدلال‌هایی که او برای حل هر مسئله صورت داده است، می‌فهمیم. از آن‌جاکه ناقد درچارچوب شعر محبوس می‌شود، این روش می‌تواند به نوعی چرخ و فلک انتقادی منجر شود که در آن خودِ شعر گونه‌ی ژانریِ خود را تعیین می‌کند و بنابراین، ناقد باید چنین فرض کند که شکلِ اثر کاملاً متحقق شده است. (نک: نقد ژانر). به بیان دیگر، هیچ معیاری وجود ندارد که ناقد بتواند بر اساسِ آن به قضاوت درباب شعر بنشیند. زبانی که کرِین به کار می‌گیرد تا درباره‌ی این فرآیند سخن بگوید، کمکی به روشن شدنِ این مسئله نمی‌کند. او از «شکلِ فرضیِ یک اثر شاعرانه» ([۳۱۱]، ص ۱۸۲) که اثر را می‌توان در نسبتِ با آن ارزیابی کرد و نیز از «الهامِ آغازینِ شکل» به شاعر یاد می‌کند (ص ۱۴۶)، اما دقیقاً روشن نمی‌کند که ناقد چگونه باید از راهی غیر از هم‌ارزگرفتنِ شکلِ آرمانی با شکلِ نهاییِ شعر، آن را درک کند.

تأثیرگذاری

نوارسطوییانِ شیکاگو به لحاظِ تاریخی، درزمره‌ی نخستین مخالفان نقد نو، و از نظرِ فلسفی، پیچیده‌ترین، علمی‌ترین و تحلیلی‌ترین گروهِ مخالفان بودند. آنان به مخالفت با مفهوم کانونیّتِ زبان، به‌مثابه‌ی وجه ممیزه‌ی ادبیات برخاستند و بار دیگر توجه خود را به پیرنگ و ژانرِ اثر معطوف کردند. (نک: داستان / پیرنگ). اما تأثیر مستقیمِ روش‌شناسیِ انتقادیِ آنان بر اندیشه‌ی انتقادیِ پس از ایشان ناچیز بود. اما شگفت این که گاه ناقدان شیکاگو، خود، نقد نو را که محکومش می‌کردند به کار بسته‌اند. این امر به‌خصوص درموردِ نوشته‌ی معروفِ اولسن درباره‌ی «سفر دریایی به بیزانس» ییتس صادق است. از سوی دیگر، مقاله‌ی کرِین درباره‌ی تام جونز، مفهوم ارسطوییِ پیرنگ را چنان گسترش می‌دهد که آن را به عامل تعیین‌کننده‌ای در پایگانِ عناصر بدل می‌کند و درمقابل، از اهمیت بیان داستانی می‌کاهد. کتاب‌های اولسن درباره‌ی تراژدی و کمدی، عالمانه، موشکافانه و قابل قبول هستند؛ اما این کتاب‌ها، کلیاتِ اندیشه‌های ارسطو را بیان می‌کنند و نه جزئیات آن را. وِین بوت تنها منتقدِ شناخته‌شده‌ای است که به‌خصوص در کتاب درکِ انتقادی (۱۹۷۹)، تأثیر نوارسطوییان شیکاگو را می‌پذیرد. اما کتاب او کلاً این احساس را به آدم می‌دهد که این تأثیر چندان هم زیاد نیست. با افول نقد نو، علت وجودیِ ناقدان شیکاگو نیز از میان رفت، و ارسطوگراییِ آن‌ها در سایه‌ی روش‌شناسی‌های دیگر قرار گرفت؛ اما درعین‌حال، تأثیر گسترده‌ی این مکتب را می‌توان در آثار نسل دومِ پژوهش‌گران از جمله رابرت مارش، هومر گولدبرگ، والتر دیویس، ریچارد لوین، و آستین رایت، و نیز در مجله‌ی بررسی نقد ردیابی کرد.

← نقد رتوریکی

Ronald W. Vince

مکتب فرانکفورت (Frankfurt School)

«مؤسسه‌ی تحقیقات اجتماعیِ فرانکفورت» در سال ۱۹۲۳، با کمک مالی‌ای که تاجر اتریشیِ غلات و پدرِ فلیکس وِیل، متخصص علوم سیاسی، وقفِ این کار کرد، تأسیس شد. فلیکس وِیل اساساً می‌خواست این مرکزِ تحقیقات علوم اجتماعی و علوم انسانی مؤسسه‌ای مستقل از سرمایه‌های دولتی و خصوصی باشد؛ هرچند که قرار بود این مؤسسه زیر چترِ دانشگاهِ تازه‌تأسیس فرانکفورت قرار بگیرد. استقلالِ سیاسی و مالیِ

مؤسسه بـه اعـضای آن اجـازه داد کـه آزادانـه بـه کندوکاو در موضوعاتِ گـوناگـون دست بـزنند. کتاب‌هایی که به بررسیِ تاریخچه‌ی ایـن مکـتب پرداخته‌اند ــ از جمله تخیل دیـالکتیکی (۱۹۷۳) نـوشته‌ی مـارتین جِـی، مکـتب فـرانکـفورت (۱۹۸۷) نوشته‌ی رولف ویگِس‌هائوس و یا کتابِ فردریک جیمسون دربـاره‌ی آدورنـو (۱۹۹۰) ــ همگی بر این باورند که مؤسسه‌ی فـرانکـفورت نخستین مؤسسه‌ی غربی بود که بر اساسِ سوسیال دمکراسیِ نشأت‌گرفته از نظریاتِ مـارکسیستی و وبری پی‌ریزی شـد. اصـحاب ایـن مکـتب هـم راست‌کیشیِ نوظهورِ مـارکسیسمِ عـلمی را کـه از اتـحاد شـوروی سـر بـر آورده بـود زیـر سؤال می‌بردند و هـم بـه روایت‌هـای سـازش‌کارانـه‌ی سوسیالیسمِ دولتی که در آلمانِ پس از جنگ اول بـاب شـده بـود تـن نـمی‌دادنـد. (نک: نـقد مارکسیستی).

در سال ۱۹۳۲، ماکس هورکهایمر مسئولیت مـدیریت مـؤسسه را پـذیرفت و سـردبیرِ ارگـانِ مـؤسسه یـعنی مـجله‌ی پـژوهش‌های اجـتماعی (۱۹۳۲ـ ۱۹۴۱) شـد. بـا هـدایت هـورکهایمر، حلقه‌ای مخفی مـتشکل از تـئودور آدورنـو، لئـو لوونتال و هربرت مارکوزه شکل گـرفت. عـلائق مشـترکِ ایـنان بـه حـوزه‌ی زیـبایی‌شناسی و ادبیات سبب شد که میان برنامه‌های متفاوت‌شان پیوندی نامرئی به وجود آید. با این‌که والتر بنیامین از این مؤسسه کمک‌های مالی دریافت می‌کرد، اما عضو رسمیِ مؤسسه نبود. به هر رو، انـدیشه‌های وی در تعیینِ عوامل دخیل در مباحث مربوط بـه زیبایی‌شناسی نقش مـؤثری داشت. پس از آغـاز جنگ جهانی دوم، هورکهایمر و آدورنو به ایالات متحده‌ی آمریکا رفتند. پس از جنگ، آن‌ها دوباره به فرانکفورت بـازگشتند و در دهـه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ شاگردانی تـربیت کـردند کـه، در نـهایت، سنتِ این مکتب را تداوم بخشیدند. از میان ایـن شـاگـردان مـی‌توان بـه دو تـن از بـرجسته‌ترین نمایندگانِ این سنت، یعنی یورگن هابرماس و پتر برگر، اشاره کرد. این مؤسسه با مرگ هـورکهایمر در سال ۱۹۷۳ رسماً تعطیل شد. امروزه بهتر است که به‌جای «مکتب فرانکفورت»، در معنای دقیقِ آن، از «سنت فرانکفورت» سخن بگـوییم. زیـرا هستند بسیاری که بـا بـهره‌گیری از میراثِ ایـن مکتب به کار خود ادامه می‌دهند، اما اغلب مواضع فلسفی یا زیبایی‌شناختی‌شان در تـقابل بـا آرای اولیه‌ی اعضای اصلیِ مکتب فـرانکـفورت قـرار دارد.

تداومِ حضورِ سنتِ فرانکفورت را می‌توان در رشته‌های مختلف، از انسان‌شناسیِ فلسفی گرفته تا اقتصاد سیاسی، روان‌کاوی، زیبایی‌شناسی و نقد ادبی، مشاهده کرد.

نظریه‌ی انتقادی: سه درون‌مایه‌ی معضل‌ساز

حدود هفتاد سال است که ایـن سـنت بـر پـایه‌ی بحثی که پیرامـون تـعریف مـفهومِ محوریِ آن، نظریه‌ی انتقادی، وجـود دارد، بـه شـاخه‌های مـتفاوت تـقسیم شـده و درعـین حـال، انسجام خـود را نیز حـفظ کـرده است. هـر نسلی بـاید این پرسش نانسی فریزر را مورد بـازنگری قـرار دهـد کـه مـی‌پرسید: «در نـظریه‌ی انـتقادی چـه چیزی انتقادی است؟». نقد ادبیِ مـعاصر مـفهومِ «نـظریه‌ی انـتقادی» را در مـعنایی بسیار کـلی و عام به‌کار می‌گیرد. بر این اساس و در چارچوب مکتب فرانکفورت، نقد یا گـونه‌ای از هـرمنوتیک خواهد بود که بنیان آن بـر جـذابیت‌های عـملیِ تفسیر و نیز بر «نقد» یـا بـازیابیِ مـعنای پـنهان یا معوق استوار است. (نک: واسازی؛ نظریه‌ی

دریافت)؛ و یا نوعی از اثبات‌گرایی خواهد بود که اساسِ آن جذابیت‌های فنیِ تبیین است. (نک: نشانه‌شناسی؛ روایت‌شناسی). اما مفهوم نظریه‌ی انتقادی در سنت فرانکفورت مفهومی خاص‌تر دارد. نخستین بار در دهه‌ی ۱۹۳۰، هورکهایمر این مفهوم را طرح کرد. از دید هورکهایمر، نظریه‌ی انتقادی، نفیِ نقدِ نابِ درون‌مان در سنت هرمنوتیکِ کلاسیک است؛ نقدی که به‌بهترین وجه، در فلسفه‌ی ویلهلم دیلتای تجلی یافته است. اما از سوی دیگر، نظریه‌ی انتقادی به برخی رویکردهای علمی حمله می‌برد؛ رویکردهایی که ادعا می‌کنند می‌توانند بر پایه‌ی روش‌های تحلیلیِ عینی و تجربی و یا روش‌های آماری، تبیین‌های نابی از موضوع کارشان به‌دست دهند. در نظریه‌ی انتقادی، تمامیِ اَشکالِ دانش و آگاهی ریشه در منافعِ ایدئولوژیک دارند. (نک: ایدئولوژی؛ افق ایدئولوژیک). این موضع را می‌توان در سه قالب اصلی استدلالی یا بن‌مایه‌ی معضل‌ساز دید که از آن زمان تاکنون، همه‌ی افرادِ درگیر با سنت فرانکفورت به بررسی آن پرداخته‌اند.

نخستینِ این چارچوب‌ها نسبی‌باوریِ تاریخی است که هورکهایمر آن را نمی‌پذیرد؛ دیدگاهی که همه‌ی اَشکال معرفت ــ از جمله معرفت ادبی و هنری ــ را مرتبط و وابسته به منافع و علائق خاصی می‌داند که ممکن است شالوده‌ای طبقاتی، قومی و یا جنسیتی داشته باشند. این بن‌مایه‌ی معضل‌ساز دعویِ وجودِ حقیقتِ عام و فراگیر را ناممکن می‌داند و کسانی را که مثلاً در مورد سرشت فاشیسم، یا به طورِ عام‌تر، سرشت خشونتِ مردان علیه زنان قائل به حقیقتی جهانی یا متافیزیکی هستند، در دوراهیِ فلسفی و سیاسی قرار می‌دهد. دیدگاه هورکهایمر درباره‌ی این مسئله در مقابل نظریه‌ی جامعه‌شناسیِ معرفتِ کارل مانهایم قرار می‌گیرد که در کتاب ایدئولوژی و اتوپیا (۱۹۲۹) بیان شده است. مانهایم معتقد است که دعاوی حقیقت، درنهایت، متکی به یک دیدگاه خاص هستند. دانش یا معرفت، سرشتی نسبی و محدود دارد، زیرا بنیانِ آن بر منافع و علائق اجتماعی‌ای استوار است که بسترسازِ این دیدگاه هستند. تنها روشنفکرانی از طبقات فرودستِ اجتماع این مهارت و امکان را دارند که از این منافع بگسلند و بتوانند دعاوی جهانی و عام را در مورد حقیقت استخراج کنند. هورکهایمر همانند آدورنو در کتاب منشورها، علیه مانهایم موضع می‌گیرد. هورکهایمر موضعی نومارکسی اتخاذ می‌کند که برمبنای آن، دعاوی حقیقت در قلمروِ عمل یا پراکسیس و نظریه‌ی تضادهای اجتماعی ــ نظریه‌ای که می‌خواهد تلاش گروه‌های مختلفِ کنش‌گرانِ اجتماعی را برای نیل به آزادی و رهایی کشف و بیان کند ــ جای می‌گیرند. مفاهیم عمل یا پراکسیس، رهایی یا نفی شرایط سلطه و نقادیِ ایدئولوژی (*Ideologiekritik*) یا نقد منافع اجتماعی که زیربنای نظام‌های فکری و ایدئولوژی‌های گوناگون است، همگی از آثار مارکس استخراج شده‌اند. «نظریه‌ی انتقادی» در چارچوب دو بن‌مایه‌ی معضل‌سازِ دیگر نیز نسبی‌باوری تاریخی را زیرِ سؤال می‌برد.

طرحِ این پرسش که در چه شرایطی امکانِ تحصیلِ معرفت وجود دارد، دومین بن‌مایه‌ی معضل‌سازِ نظریه‌ی انتقادی است. این پرسش سویه‌ی کانتیِ تعریفِ سنتِ فرانکفورت از نقد و اتکای سیالِ آن به خردِ استعلایی را درمقامِ راهی برای دستیابی به رهایی آشکار ساخت. اما اخذِ

مفهومِ خرد از هگل و مارکس به دو تعریف متفاوت از خرد می‌انجامد. یکی خرد جهانی یا خرد عام که شکلی از «خردِ ابزاری» دانسته می‌شود و درمقامِ ابزاری برای رسیدن به یک مقصود عمل می‌کند. و دیگری «خردِ انتقادی» که می‌تواند خرد عام را ویران سازد. این‌ها دو شرطِ امکانِ تحصیلِ معرفت هستند و بر دو فرآیند متمایز دلالت دارند. خرد ابزاری می‌خواهد منافع خود را حفظ کند؛ فایده‌باور است و با اتکا به مرجعِ صدقِ خود، در پی دستیابی به هویتی مطلق است. حال آن‌که خرد انتقادی می‌خواهد از طریق طرح مفهوم نفی، تصلبِ مرجع را که در فعلیت یا اکنونِ بلافصل تثبیت شده، از بین ببرد. نفی خرد ابزاری، مرجعِ صدق را بدل به یک امکان بالقوه می‌کند؛ یعنی شرایطی را فراهم می‌آورد تا امکانِ وجودِ هنر و ادبیات فراهم گردد.

در این معنا، خرد انتقادی به خود می‌نگرد و از خود نیز انتقاد می‌کند. برمبنای سومین بن‌مایه‌ی معضل‌ساز، خرد انتقادی باید اراده‌ای پیگیر جهت خودنگری داشته باشد تا بتواند مانع تصلب خود شود. بدون این بن‌مایه‌ی معضل‌ساز که سرشتی کاملاً وجودی دارد، ممکن است خرد انتقادی نتواند تصلب خود را نفی کند و مدعیِ نقدِ درون‌مانِ چیزی دیگر شود. برای این که میل انتقادی یا میل به رهایی، به دلیل همسانی با ابژه‌ی خود مضمحل نگردد، نقد باید میان موضعِ استعلاییِ خود در انبوهِ رویکردهای ممکن به ابژه‌ی خود از یک سو، و ساختِ درون‌مانِ خودِ ابژه از سوی دیگر، در نوسان باشد؛ و این امر به معنای تمهید هرمنوتیکیِ فهمِ یک ابژه از منظرِ همان ابژه است. نظریه‌ی انتقادی برخلافِ واسازی ــ که اغلب به‌غلط با آن قیاس می‌شود ــ مرجعِ صدق را هم در درون ابژه تعریف می‌کند و هم در بیرون آن. بر این اساس، نظریه‌ی انتقادی تاحدودی متصل و متکی به متافیزیک باقی می‌ماند. مرجعی که ابژه به آن ارجاع می‌کند نفی می‌شود، اما درعین‌حال، همین مرجع در جریانِ فرآیندِ نقد و به‌واسطه‌ی خودنگری، نقدِ درون‌مان و تخصیصِ عناصرِ مثبتِ برآمده از دیگر رویکردها به همان ابژه، ساخته می‌شود.

بنیامین، آدونو و هورکهایمر: مباحثات ادبی و زیبایی‌شناختی

مسائل ادبی و زیبایی‌شناختی، در برداشتِ مکتب فرانکفورت از «نظریه‌ی انتقادی»، جایگاهی محوری دارند. کارل مانهایم، گئورک لوکاچ، ارنست بلوخ و برتولت برشت از جمله متفکرانی هستند که خود عضو مکتب فراکفورت نبودند، اما در مباحثاتی که اعضای این مؤسسه را به گروه‌های مختلف تقسیم می‌کرد، تأثیر به‌سزایی داشتند. مانهایم، بلوخ و لوکاچ در سال‌های نخستِ زندگیِ فکریِ خود، در اغلب جلسات غیرِ رسمی پیرامون مسائل زیبایی‌شناختی و سیاسی که در خانه‌ی ماکس و ماریان وبرِ جامعه‌شناس برگزار می‌شد، شرکت می‌کردند. تأثیر اینان بر بنیامین، درنهایت، منجر به بروز تفاوت‌های آشکاری میان بنیامین و آدورنو شد. این تفاوت‌ها نماینده‌ی دو سرحدِ طیفِ اندیشه‌هایی بودند که درون این حلقه اتخاذ می‌شد و اعضای حلقه در میان این دو سرحد در نوسان بودند.

بنیامین رئالیسم سیاسیِ برشت را به رویکردِ لوکاچ در موردِ مسائل زیبایی‌شناختی پیوند می‌زند. این کار او را به مفهوم «میانجی‌گری» رهنمون می‌کند. از نظر بنیامین، تکامل هنر و ادبیات به شیوه‌ی بازتولید گره خورده است. دیگر هنر بازتابِ امرِ اجتماعی انگاشته نمی‌شود، بلکه

یکی از انواع شیوه‌های تولید قلمداد می‌شود که از فعالیت‌های سامان‌بخش و زیبایی‌شناختیِ مقدم بر هنر تأثیر می‌پذیرد. مثلاً مورد «قصه‌گو» را در نظر بگیرید. شیوه‌های شفاهیِ بازتولید مبتنی بر نوعی صورت‌بندیِ اجتماعی است که در «دوران بازتولید مکانیکی» ازبین رفته‌اند. اما درعین‌حال، هنر ویژگی خود را دارد؛ «آنی» دارد که به هنر زیباییِ خاص یا هاله (آئورا) می‌بخشد. علی‌رغم گسست نظری بنیامین از آرای برشت و لوکاچ، هنوز هم به شدت احساس می‌شود که مسئله‌ی مورد توجه بنیامین متأثر از نوعی نظریه‌ی بازنمودی ناب در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی است.

آدورنو در کتاب‌های دیالکتیک منفی (۱۹۶۶)، نظریه‌ی زیبایی‌شناختی (۱۹۷۰)، یادداشت‌هایی در باره‌ی ادبیات (۱۹۸۱)، افراطی‌ترین روایت از «نظریه‌ی انتقادی» را به دست می‌دهد. از این منظر، تنها با نفی و طردِ کاملِ واقعیت می‌توان به هنری معتبر نائل آمد. آدورنو که مواضعش به شدت ضد مواضع بنیامین است، بر این باور است که اعتبارِ هنر در یکسان‌انگاری آن با امرِ اجتماعی (آن‌گونه که در نظریه‌ی رئالیسم لوکاچ مطرح است) نهفته نیست. او معتقد است که استقلال و خودبسندگیِ اثر هنری و، درنهایت، نفیِ کاملِ واقعیت به هنر اعتبار می‌بخشد. گرچه آدورنو نظریه‌ی «میانجی‌گریِ» بنیامین را می‌پذیرد اما نظریه‌ی تناظر یا همانندیِ وی را رد می‌کند و آن را همان نظریه‌ی بازتاب در هنر و ادبیات می‌داند که در لفافه بیان شده است. درعوض، آدورنو از نوعی نظریه‌ی محاکات دفاع می‌کند. چنین محاکاتی به معنای تکرارِ صورتِ مستقلِ هنری‌ای است که می‌خواهد با تدارک آینده‌ای ناشناخته و آزاد، به شکلی نامنتظر، از گذشته‌ی خود بگسلد. از نظر آدورنو، استقلال اثر هنری آن را به نوعی آگاهیِ منفی نسبت به امرِ واقع تبدیل می‌کند. نقد آدورنو و هورکهایمر به بنیامین، در درجه‌ی نخست ایمان وی را به انقلابِ محتوم پرولتاریا و اعتقادش را به این امر که هنر، درنهایت، باید هویتی سیاسی داشته باشد، نشانه می‌رود.

لئو لوونتال در کتاب‌های ادبیات و تصویر انسان (۱۹۵۷) و ادبیات، فرهنگ عامه و اجتماع (۱۹۶۱) می‌کوشد تا نوعی نگاه جامعه‌شناختی را نسبت به «ادبیات سترگ» بپرورانــد ــ و این رویکردی بود که آدورنو و دیگران آن را مطرح کرده بودند. اما لوونتال هرگز فلسفه‌ی نقدِ محض را یکسره نمی‌پذیرد ــ دیدگاهی که برمبنای آن یکسان‌انگاریِ اثرِ هنری با امر واقع یکسره نفی می‌شود و آدورنو مدافع آن است. به‌همین‌ترتیب، مارکوزه نیز در کتاب انسان تک‌ساحتی (۱۹۶۴)، در نقدِ خود بر فرهنگِ مدرن، دامنه‌ی نگاهِ مطلقاً بدبینانه‌ی آدورنو را گسترش می‌دهد. اما مارکوزه نیز در کتابِ آخرِ خود، بُعد زیبایی‌شناختی (۱۹۷۷)، در موردِ «دیالکتیکِ منفیِ» آدورنو تردید نشان می‌دهد. در مباحثه‌ی آخرزمانی‌آدورنو و هورکهایمر پیرامون «صنعت فرهنگ» در دیالکتیک روشنگری (۱۹۴۴) ــ اثری که به شدت متأثر از افکار نیچه و کتابِ درآمدی بر جامعه‌شناسیِ موسیقیِ آدورنو بود ــ هنر معرفتِ منفیِ جهانِ واقع قلمداد می‌شود. تنها «آثار سترگ» می‌توانند بر فرآیند کالاشدگی یا شیء‌شدگی چیره شوند؛ فرآیندی که در آینده، به‌لحاظ تکنولوژیکی، ذاتیِ صنعتِ مدرنِ فرهنگ خواهد بود. همان طور که فردریک جیمسون اشاره می‌کند، از دید آدورنو و هورکهایمر، فرآیند شیء‌شدگی فرآیندی تمامیت‌بخش است و حضوری فراگیر دارد، به‌نحوی‌که تقریباً تمامی

سویه‌های فرهنگ را به نوعی «رازآمیختگی توده‌ای» بدل می‌کند. در دستگاهِ فرهنگیِ مدرن همه‌ی فرآورده‌ها به الگوهای عقلانیِ خُردکننده‌ای تن می‌دهند که مستلزم استانده‌سازیِ فزاینده‌ی شیوه‌های بازتولید و تکرارِ اشکال و مضامین هستند و جایی برای خلاقیت نمی‌گذارند. صنعت فرهنگ نوعی همانندی و هم‌شکلیِ پایدار را به وجود می‌آورد و حتی مناسبات با گذشته را نیز سامان می‌بخشد: «هرآن‌چه نو است، طرد هرآن چیزی است که می‌توانست نو باشد». (نک: تمامیت‌بخشی).

هابرماس: طرحی برای نظریه‌ی انتقادی نوین
تقریباً چهل سال پس از انتشار اثر دوران‌سازِ هورکهایمر و آدورنو، یورگن هابرماس یکی از چهره‌های برجسته و امروزیِ مکتب فرانکفورت در مقاله‌ی «درهم پیچیدگیِ اسطوره و روشنگری: بازخوانی دیالکتیک روشنگری» (۱۹۸۲)، آشکارا علیه هیچ‌انگاریِ آنان موضع گرفت. هابرماس که در دهه‌ی ۱۹۵۰، در مؤسسه‌ی تحقیقات اجتماعی دستیار آدورنو بود، ادعا می‌کند که به شدت از آثار آدورنو تأثیر پذیرفته است. هابرماس نیز هم‌چون پیشینیان خود، پرورش‌یافته‌ی سنتِ فلسفه‌ی آلمانی بود. اما وی از جهاتی ــ که بااهمیت نیز هستند ــ از این سنت می‌گسلد و غرق در فلسفه‌ی عمل‌باوریِ آمریکایی و فلسفه‌ی امروزینِ زبان می‌شود. هابرماس بر این باور است که نقد مدرنیته در آثار پیشینیان وی، آغشته به نوعی تمامیت‌بخشیِ افراطی است؛ نقدی که زاده‌ی دوران روشنگری است و تقریباً امکان هرگونه رهایی و آزادی را نادیده می‌انگارد. وی اعتقاد دارد که نفی خردگرایی در آثار آدورنو و هورکهایمر و این ایده که دانش ذاتاً رهایی‌بخش است، نشان‌گرِ محدودیت‌های منطقِ نظری‌ای است که بر تاریخی‌باوری و فلسفه‌ی آگاهی استوار است، و اراده‌ی کنش‌گرِ اجتماعی را نیروی تعیین‌کننده‌ی جریان تاریخ می‌داند. هابرماس معتقد است که «نظریه‌ی انتقادی نوین» که می‌تواند از این محدودیت‌ها درگذرد و خردِ انتقادیِ عصرِ روشن‌گری را بازیابد، باید توجه خود را معطوف فلسفه‌ی زبان و نظریه‌ی ارتباط کند. (نک: ارتباط، نظریه‌ی).

هابرماس جز در مواردی که به شرح آرای اسلاف خود در مکتب فرانکفورت می‌پردازد، هیچ‌گاه مستقیماً به بررسی مسئله‌ی جایگاهِ هنر و ادبیات نپرداخته است. با این همه، دفاع بحث‌انگیزِ وی از «نظریه‌ی انتقادی نوین» ــ نظریه‌ای که ریشه در فلسفه‌ی زبان دارد ــ برای نظریه‌ی زیبایی‌شناسی فرانکفورت پی‌آمدهای مهمی داشته است. هابرماس در کتاب نظریه‌ی کنش ارتباطی (۱۹۸۴) موضع خود را پیش می‌برد و چهار حوزه‌ی جدید را که پیش‌تر در سنت فرانکفورت نادیده انگاشته شده بود، معرفی می‌کند. کنش ارتباطی که مفهومِ محوریِ اندیشه‌ی هابرماس است، بر دیدگاه او در دفاع از «کاربردشناسی عام یا جهانی» زبان و کنش استوار است. طرح کلیِ این رویکرد را وی نخستین بار در کتاب ارتباط و تحول جامعه (۱۹۷۷) مطرح کرد. او به دفاع از نظریه‌ی «تراسوژه‌گی» برمی‌خیزد که خود از دلِ منطقِ عقلانیِ کنشِ ارتباطی بیرون آمده است. در این نظریه فرض بر این است که سوژه‌ی سخن‌گو همراه با شنونده، مشترکاً در ایفای مسئولیت‌هایی سهیم هستند.

از آن‌جاکه گفته‌ها باید واضح و قابل فهم باشند تا بتوانند ادعای صدق بکنند، هابرماس

حوزه‌ی پژوهشی دیگری را می‌گشاید تا بتواند امکانِ تدارکِ نظریه‌ی هنجاریِ کنش ارتباطی را دوباره بیازماید. وضوح و مفهوم بودن یک گفته مستلزم فراگیریِ توانشِ ارتباطی است. رهایی سوژه، در «موقعیت زبانیِ مطلوب» روی می‌دهد؛ موقعیتی که همه‌ی تلاش‌ها صرف فهمِ یکدیگر می‌شود و نمی‌توان ارتباط را تحریف کرد. اما چون توانشِ ارتباطی در حین آمد و شدِ نظام‌های اجتماعی در «زیست‌جهان‌ها» فراگرفته می‌شود ــ مثلاً مسئله‌ی مستعمره‌سازیِ فرهنگ‌های بدوی که می‌کوشند در مقابل استعمارِ «زیست‌جهان‌های» رقیب از خود محافظت کنند ــ حفظِ یک «کنشِ کلامیِ مطلوب» در بیرون از بافت‌های محدود بسیار دشوار است. مطالعه‌ی نظام اجتماعی که خود مولدِ شناختِ عینی است، حوزه‌ی سوم پژوهش است که هابرماس خصوصاً در کتاب بحران مشروعیت (۱۹۷۵) باب آن را می‌گشاید. حوزه‌ی چهارمی که هابرماس بیش‌تر در بخش دومِ نظریه‌ی کنش ارتباطی به آن می‌پردازد، بررسی نظریه‌های جامعه‌شناسانه‌ای است که تحول سوژه را در درون زیست‌جهان مطالعه می‌کنند. (نک: زیست‌جهان).

پتر برگر: هنر و ادبیات به مثابه‌ی نهاد

درموردِ طرح «نظریه‌ی انتقادی نوینِ» هابرماس به هیچ‌وجه اتفاق نظر وجود ندارد. بسیاری، روی آوردنِ هابرماس به نظریه‌ی کنش ارتباطی را به روی‌گردانیِ وی از جذابیت‌های رهایی‌بخشِ «نظریه‌ی انتقادی»، و تمایل به جذابیت‌های عملیِ هرمنوتیک تعبیر کرده‌اند. پتر برگر که از نسل هابرماس است و یکی از چهره‌های برجسته‌ی نقد اجتماعی به شمار می‌رود، با بهره‌گیری از برخی مفاهیم و ایده‌هایی که نخست بنیامین و آدورنو طرح کردند، به بررسی نظریه‌ی ادبیات و زیبایی‌شناسی در چارچوب «نظریه‌ی انتقادی» می‌پردازد. از نظر آدورنو، رویکرد «نظریه‌ی انتقادی» به تولیدات فرهنگی مستلزم نوعی پیش‌انگاشت دوگانه است. ادبیات و هنر هم تولیداتِ نهادی به شمار می‌آیند و هم یک نهاد. برگر در کتاب نظریه‌ی آوانگارد (۱۹۸۴)، نشان می‌دهد که چگونه در سده‌ی هجدهم و نوزدهم، هنرِ مستقل راه خود را از زندگی روزمره جدا می‌کند و به این ترتیب، نهادِ خاصِ خود را خلق می‌کند. او معتقد است که جنبش آوانگاردِ سده‌ی بیستم را باید یورشی به نهادهای هنر و ادبیات تلقی کنیم. برگر برای کارکرد اجتماعیِ هنر اولویت قائل است و آن را موضوع اصلی بررسی خود می‌داند. در درون این نهاد، کنش‌های زیبایی‌-شناختی در این سو و آن سوی شبکه‌ی پیچیده‌ی رمزگان و هنجارهای گفتمانی ــ که به کل تاریخ هنر و ادبیات اشاره دارند ــ برنامه‌ی خود را به پیش می‌برند. در هر دوره‌ای، هنر و ادبیات در مقامِ یک نهاد، این شبکه‌ی پیچیده‌ی گفتمانی را تعریف می‌کنند و به این اعتبار، برای ارزیابی ژانرها و خرده‌ژانرها، معیاری لایه‌لایه به دست می‌دهند، و سبک‌های روایی، مناسبِ گفتمانِ اجتماعی انگاشته می‌شوند. بنا بر این، ابژه‌های هنری خود هم لایه‌بندی می‌کنند و هم لایه‌بندی می‌شوند؛ هم فرآورده‌ای اجتماعی هستند و هم نیرویی اجتماعی. ابهامِ ذاتیِ این گزاره از آن‌جا ناشی می‌شود که از سویی، برای امکانات بالقوه‌ی ابژه‌ی هنری امتیاز قائل می‌شود (مثلاً در آثار بنیامین، آدورنو و هورکهایمر)، و از سوی دیگر، می‌خواهد توضیح دهد که خودِ این فرآیندِ خلقِ هنری چگونه عینیت می‌یابد.

این فرض دوگانه که هنر و ادبیات را هم فرآورده‌های هنجارهای اجتماعی می‌داند و هم عاملان بالقوه‌ی رهایی، مستقیماً به اَعمالِ سامان‌بخش و نظم‌دهنده‌ی نهادهای اجتماعی عام مربوط می‌شود. سنت فرانکفورت در کلیتِ خود این اَعمال را با روندِ خلقِ شرایطِ تولید درآمیخته می‌داند و هرگونه رویکردی را که قائل به تفکیک آن‌ها باشد، رویکردی صرفاً تحلیلی می‌خواند. یک سرِ طیف، دست‌کم از بنیامین به این سو، اَعمال سامان‌بخش را اَعمالی می‌داند که تمامیِ عناصرِ فنی و گفتمانیِ زیربناییِ نهاد را به همراهِ نظام‌های بازتولید و توزیعِ آن گرد هم می‌آورد. در سر دیگر طیف، از آدورنو به این سو، آگاهیِ فرضیِ منفی نسبت به کنشِ هنری، تمامی عناصرِ (رمزگان، هنجارها، درون‌مایه‌ها و روایت) مربوط به زیست ـ جهانِ خلاقه را گرد هم می‌آورد. (نک: درون‌مایه؛ نهاد ادبی). «نظریه‌ی انتقادی» به ما می‌آموزد که داوری درباره‌ی روحِ ابژه‌ی هنری تنها از تأملاتِ خاصِ نقدِ درون‌مانْ نشأت می‌گیرد.

← نظریه‌ی انتقادی؛ کنش ارتباطی

Greg Nielson

میل / فقدان (Desire / Lack)

از نظر ژاک لاکان آغاز مرحله‌ی پساآینه‌ای در رشد کودک نشان‌دهنده‌ی نوعی دیالکتیکِ روانی یا کشمکشی مدام میان «منِ» آرمانی و ساخت‌های ضروریِ اجتماعی است. (نک: مرحله‌ی آینه‌ای). کودک خود را با فعالیت‌های فرهنگیِ مستبدانه که ساختی اجتماعی دارند وفق می‌دهد، اما تأثیرات سازنده‌ی دوران تولد تا ۱۸ ماهگی از میان نمی‌روند. اولین ابژه‌ی میل یعنی مادر (a) را نمی‌توان کاملاً با ابژه‌ای دیگر (á) جایگزین کرد: پذیرفتنِ «منِ» آرمانی به معنای بیگانه شدن و تجربه‌کردنِ «فقدان» است. مادام که کودک بزرگ می‌شود و مهارت‌های خاص خود را کسب می‌کند، در آرزوی احساسات خیالی یا به یاد سپرده‌شده‌ی وحدت و هماهنگی و نیز مشتاق دستیابی به معنایی ثابت و نامتغیر است. اما اگر او بخواهد هنگام رویارویی با شناخت امر نمادین، عمداً در قلمرو آرمانیِ امرِ خیالی باقی بماند و از انطباق با امرِ فرهنگی بپرهیزد، آنگاه وضع او شکلِ ابتداییِ خودشیفتگی است. (نک: خود / دیگری؛ خیالی / نمادین / واقعی).

در مرحله‌ی پساآینه‌ای، کودک سوژه‌ای دوپاره است. از نظر لاکان سوژه‌ی دوپاره بر روی یک شکاف ساخته شده است: هم فقدانِ آن‌چه زمانی حقیقتاً معنادار انگاشته می‌شد، و هم فقدانِ تضمینِ ارزش‌های حاضر ــ «حضور» یا معنایی قطعی، اجتماعی و تراتاریخی. (نک: متافیزیک حضور). سوژه‌ها در تلاش برای جایگزینیِ آن‌چه از دست رفته (امر خیالی)، تجربه‌های گوناگونی را از سر می‌گذرانند؛ کوششی ناکام برای بازیابیِ حسِ کمال. آن‌چه لاکان «خواست» می‌نامد، بیانِ میل است: جایگزینیِ مجموعه‌ای محدود از ابژه‌ها به جای ابژه‌ی نامحدودِ انکارشده‌یِ میل یعنی مادر (دیگری)؛ و او کسی است که در اصطلاح فرویدی‌ترِ آن، همواره میلِ به قضیب داشته است. لاکان در مقاله‌ی «دلالتِ قضیب» می‌گوید اگر میلِ مادر به قضیب است، پس کودک آرزو می‌کند که قضیب باشد تا این میل را ارضا کند ([۹۲۲]، ص ۲۸۹). میلِ مسدودشده‌ی مادر به قضیب تصویرِ آینه‌ایِ میلِ ناکامِ کودک به مادر است. سوژه که انگیزایش میلْ است، همواره دوپاره است.

این دوپارگی، وجه مشخصه‌ی رابطه‌ی میان نهاد، من و اَبَرمن با خودآگاه و ناخودآگاه نیز هست. رابطه‌ی میان امر نمادین و امر خیالی با خودآگاه و ناخودآگاه رابطه‌ای منظم نیست. اگر امر خیالی سرکوب شود، مانند ناخودآگاه که او نیز سرکوب شده، عمل می‌کند و به‌طرزی عجیب و غیرِ قابل درک، تأثیری منفی بر سوژه می‌گذارد، زیرا ناخودآگاه هیچ‌گاه به تمامی توسطِ خودآگاه قابل تشخیص و تفسیر نیست. لاکان معتقد است که ناخودآگاه ساختاری مانند زبان و نظامی منحصربه‌فرد دارد (ص ۲۳۴). خودآگاه شاید از طریق کنش‌پریشی‌ها، لطیفه‌ها، رؤیاها و تداعی‌های آزاد سرنخ‌هایی از ناخودآگاه به دست آورد، اما معنای ناخودآگاه همچنان معماگونه باقی می‌ماند. به‌رغم این خلأ، نوعی مبادله‌ی اطلاعات، معرفت و فهم در جریان است، به‌نحوی که همواره جایگاهِ نسبی خودآگاه و ناخودآگاه تغییر می‌کند. دیالکتیک یا فرآیندِ پیوسته‌ی انتقال و انتقال متقابل میان نواحیِ شخصیت یا میان سوژه‌ها، بی‌ثبات اما مستمر است، و همواره با توجه به شناخت و شرایط تازه تغییر می‌کند.

این ناآسودگیِ جاریِ سوژه که همواره در دیالکتیکِ میان امر خیالی و امر نمادین، امر خیال‌پردازانه و امر پذیرفته‌ی اجتماعی، میان خود و دیگری گرفتار شده، سرنخ‌هایی را برای فرآیندهای روان‌کاوی و تفسیرِ متن فراهم می‌آورد. از آن‌جاکه سوژه همواره به‌واسطه‌ی شکاف زبانیِ میان خودآگاه و ناخودآگاه تعریف می‌شود، و از آن‌جاکه زبان و بافت همواره دل‌بخواهی‌اند، «من» را فقط به‌اعتبار لحظه‌ی واقعیِ گفتمان می‌توان تعریف کرد و این «من» فقط از گفتمان به معنای دقیقِ آن، یعنی از زنجیره‌ی دال‌ها تغذیه می‌کند ([۱۲۹۵]، ص ۶۰). (نک: گفتمان؛ دال / مدلول / دلالت). پس «خود» نیز خودش یک دال است و همانند فرآیند دلالت، مشخصه‌اش جابه‌جاییِ مجازیِ مستمر است. (نک: استعاره / مجاز مرسل). چنان‌که لاکان در مقاله‌ی «عاملیتِ حروف در ناخودآگاه، یا خرد از فروید به این سو» می‌نویسد، این رویکردِ بیناذهنی ویژگی روان‌کاو و متن‌کاو است، زیرا حتی اگر روان‌کاوی را دنباله‌ی تفسیر ادبی ندانیم، به هر حال، با آن رابطه‌ی تنگاتنگی دارد؛ هم روان‌کاو و هم متن‌کاو، به‌نحوی دیالکتیکی، با ابژه‌ی روان‌کاوی یا متن درگیر هستند و در این فرآیند، هم خود را دگرگون می‌کنند و هم دیگری را. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی). خوانشِ عینیِ بیمار یا متن نه ممکن است و نه مطلوب، و زایش از خلال مرحله‌ی آینه‌ای (که تنها یک مرحله نیست بلکه جایگاه شور نیز هست) هم به عملِ این دیالکتیک بدل می‌شود و هم به استعاره‌ای از آن.

این دیدگاه نسبت به سوژه‌ی دوپاره که انگیزای آن میل است و بر فقدان بنا شده، و انتقال مشخصه‌ی آن است، شالوده‌ای است که در بسیاری از تفسیرهایی که از روان‌کاوی و متن‌پژوهی بسیار فراتر می‌روند، به‌کارگرفته شده است. کاوش در زبان یکی از این حوزه‌هاست. در واقع، یکی از اولین مفسرانِ لاکان یعنی اینکا لومر، لاکان را ساختارگرایی می‌داند که انگاره‌ی زبان شناختی را با نظریه‌ی روان‌کاوی سازگار کرده است ([۹۶۶]، ص ۳). (نک: ساختارگرایی). وقتی لاکان فرض را بر این می‌گیرد که مرحله‌ی آینه‌ای مرزی را به وجود می‌آورد که در یک سوی آن زبان خصوصیِ

کودک و رابطه‌ی شخصیِ او با مادر (امر خیالی) قرار دارد و در سوی دیگرِ آن، زبان مشترکِ گفتمانِ عمومی که پدر بازنمای آن است (امر نمادین)، وارد عرصه‌ی مجادلاتی پیرامون فعالیت‌های زبانی می‌گردد. امر خیالی بازنمود آرزوی ما برای دستیابی به نظام نشانه‌ایِ پایداری است که در آن معنا تمامیت‌یافته، شفاف، ثابت و واحد است؛ حال آن‌که امر نمادین نظامِ سیالی است که در آن معنا وابسته به بافت، مبهم، لغزان و خودپاره است. (نک: نشانه؛ تمامیت‌بخشی). در امر نمادین، دال‌ها حامل معناهایی همواره مبهم و شناور هستند ــ استفاده از اصطلاح‌های «شاخص» و «دال شناور» نیز به همین دلیل است. درواقع، در این‌جا تأکید همواره بر روی واژه یا دال است، نه بر معنا یا دلالت. به بیان دیگر، لاکان قاعده‌ی سوسوریِ اولویتِ معنا و وحدتِ دال و مدلول را دگرگون کرده است: او اولویت را به دال بخشیده، و بر بازیِ فی‌نفسه‌ی زبان و خلأ میان دال و معنا تأکید گذاشته است. لاکان معتقد است که نمی‌توان زبان و معنا را شناخت و بر آن‌ها تسلط پیدا کرد و باید آگاهی از زنجیره‌ی تهیِ دال‌ها را جایگزین مفهوم سوسوری بازنمایی و مرجعیتِ زبان کرد.

تمایل به این که امر خیالی معنایی واحد داشته باشد در تقابل با ارزش‌های همارهٔ گریزپا و مبهم دال در امر نمادین قرار می‌گیرد. این را می‌توان با مسائل ذاتیِ روشِ صرفاً تحلیلی مقایسه کرد. خود لاکان در مقاله‌ی «عاملیت حروف»، باب بحث در این مورد را می‌گشاید؛ او اثبات‌گراییِ منطقی را با میل به کشف «معنای معنا» پیوند می‌زند ([۱۹۲۲]، ص ۱۵۰). اعتقاد بر این است که میل به مهارِ دانش و درکِ معنا و ساختارِ نامتغیر، آرمانِ خیالیِ غرب در موردِ منطق و خرد بوده است. از نظر برخی از پیروان لاکان، منطق، خرد و تحلیل خصوصاً آن‌گونه که در روان‌شناسیِ «من» به کار رفته‌اند، در برخورد با واقعیت ابزارهای حقیری هستند: شیوه‌ی بهتر، شیوه‌ای که با اصلِ بی‌ثباتیِ امر نمادین نیز سازگاری بیشتری دارد، شیوه‌ای است مبتنی بر فرآیندی کمتر انتزاعی؛ شیوه‌ای که بر اصلِ مبادله و انتقال در درون یک موقعیتِ خاص استوار شده است. با این‌که ممکن است ما در آرزوی دستیابی به مطلق‌های ظاهریِ یک نظامِ منطقیِ معین باشیم، اما در نهایت، باید واقعیتِ مواضع و شرایطِ دگرگون‌شونده و نابسندگیِ قواعدِ صرفِ منطقی را پذیرفت و از آن بهره گرفت.

برخی از نشانه‌شناسان چنین مفهومی از «میل» را یگانه عاملِ مهم برانگیزنده در فعالیت‌های تبلیغاتی دانسته‌اند (نک: نشانه ـ شناسی). تبلیغات معمولاً به یک شیوه‌ی زندگیِ آرمانی ارجاع می‌دهد که در صورت خریدِ یک کالا یا بهره‌گیری از خدماتی معین می‌توان به آن دست یافت. اما این هدف، به دروغ، بر روی یک خلأ بنا شده است. آگهی تبلیغاتی، خود، حامل میل به چیزی است که مصرف‌کننده آرزو دارد آن را بپذیرد یا این که به دستش آورد، اما کالا نمی‌تواند آن را عرضه کند. آگهی تبلیغاتی، هم‌زمان، بر میل و فقدان استوار شده است ــ فقدان هرگونه معنا یا ارضاء واقعی و میل یا خواست چیزی که جایگزین ارضاءِ آغازین بشود، آرزوی تملک مادر (دیگری). چنان‌که رولان بارت در بسیاری از نوشته‌هایش و خصوصاً در اسطوره‌ها (۱۹۵۷) نشان داده است، تبلیغات خود را اغلب «طبیعی» نشان می‌دهند، اما درواقع، کاملاً مبتنی بر فرهنگ

هستند و توسط فرهنگ رمزگذاری شده‌اند. (نک: رمزگان؛ اسطوره).

← روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ خیالی /نمادین /واقعی

Gordon E. Slethaug

مؤلف (Author)

عقل سلیم حکم می‌کند که مؤلف را کسی بدانیم که کتاب می‌نویسد. اما سرشت تألیف و نوشتن تغییراتِ تاریخیِ چشمگیری به خود دیده است، و یکی از حوزه‌های جدیدِ کارِ نقد ادبی پرداختن به همین تغییرات، و تجزیه و تحلیل هویت متغیر مؤلف در نسبت با نهادهای مختلف از قبیلِ کلیسا، دادگاه، ناشر، دانشگاه است. یکی از مسائل مورد توجهِ این تحلیل تأثیرِ فن‌آوریِ چاپ بر کارِ تألیف، و ظهورِ مؤلفان در سده‌ی نوزدهم به‌عنوانِ یک گروه حرفه‌ایِ متمایز بود، گروهی که حقِ مالکیت قانونی و حمایت‌شده‌ای در قبالِ آن‌چه نوشته‌اند دارند. جنبه‌ی دیگرِ این تاریخ تصویرِ فرهنگیِ متغیر در موردِ چیستی یا کیستی مؤلف است: در این‌جا نیز تغییرات چشمگیر است، و طیف وسیعی از کاتبان تا متخصصان رتوریک، از کسانی که از طبیعت یا الگوهای ممتازِ تثبیت‌شده تقلید می‌کنند، تا دیده‌ورانی که اَشکالِ نوشتاری‌ای را تولید می‌کنند که با اشکالِ آگاهیِ جدید برابر انگاشته شده‌اند و نیروی پیامبری یا حکمت اخلاقی یافته‌اند، را دربر می‌گیرد. این تاریخ مسئله‌ی رابطه‌ی میان نوشتن و مؤلف بودن را به نمایش می‌گذارد: آیا همه‌ی نویسندگان مؤلف‌اند یا فقط بعضی از آن‌ها چنین‌اند؟ در هر دوره، چه چیزی عامل تفاوت آن‌هاست؟ آیا تاریخی وجود دارد که وجه مشخصه‌ی آن، جایگزینیِ صاف و ساده‌ی یک تصویر از مؤلف بودن با تصویر دیگری از آن نباشد: مثلاً، آن نوع شیفتگی به آثار ادبی که اثر را محصول نبوغی خدای‌گونه می‌دید و در اروپای پایان سده‌ی هجدهم ظهور کرد، موجب احیای درون‌مایه‌های آثار لونگینوس و افلاطون شد.

توجه به تاریخِ کنش تألیف و مفهوم مؤلف بودن برای دانشجویان ادبیات واجد اهمیت بسیار است، زیرا اندیشه‌ها و پندارهای گوناگون دربابِ مؤلف تعیین کرده‌اند که ما چگونه آثار ادبی را بخوانیم و چگونه آن‌ها را ارزش‌گذاری کنیم. اگر ما ادبیات را محصول نبوغ بدانیم، با احترام و انتظارِ مکاشفه با آن روبه‌رو می‌شویم. کشف معنای یک اثر را می‌توان برابر با فهمِ آن چیزی دانست که مؤلف از نوشتن آن در سر داشته یا احتمالاً در سر داشته است. موضوعِ کشفِ نیاتِ مؤلف، خود موضوع بحث و جدل‌های انتقادیِ بسیاری است. اما در این مورد، بررسیِ اطلاعاتِ مربوط به زندگی‌نامه‌ی مؤلف تا چه اندازه موضوعیت دارد؟ اگر اثر ادبی را مجموعه‌ای از کنش‌های کلامی، که هر یک بارِ منظوریِ خاصی دارند، بِینگاریم، آیا می‌توانیم نیات مؤلف را دریابیم؟ آیا بدون دسترسی به موقعیتِ تاریخی‌ای که او در آن دست به نوشتن زده، نیت مؤلف را می‌توان شناخت؟ تأثیر نقد روان‌کاوانه که از انگیختگیِ ناآگاهانه سخن به میان آورد، در بررسی کیفیتِ مؤلف بودن چیست؟

این پرسش‌ها همچنان ناقدان ادبی را به خود مشغول داشته‌اند، و از قدرتِ مفهومِ مؤلف در مباحث انتقادی و در عرصه‌ی گسترده‌تر فرهنگ حکایت می‌کنند. شیفتگیِ امروزین به مؤلف امری دیرینه است و دست‌کم به سده‌ی هجدهم بازمی‌گردد، یعنی به زمانی که ساموئل جانسون یکی از آثارِ کلاسیک را درباره‌ی نقدِ زندگی‌نامه‌ای با نام زندگی شاعران انگلیسی

(۱۷۷۹ـ ۱۷۸۱) نوشت. نظریه‌ی رمانتیک از شباهت میان آفرینش الاهی و خلاقیت ادبی سخن گفت. این هاله‌ی مقدسِ الاهی که مؤلف را احاطه کرده است، بار دیگر در توصیف‌های مدرنیستی در موردِ غیرِ شخصی بودنِ یک نویسنده‌ی بزرگ احیا می‌شود. در فرهنگ مدرن، مؤلفان چهره‌ای قهرمان‌گونه دارند: از مؤلفان، خواه شورشی باشند و خواه مرتجع، انتظار می‌رود که چون کتاب می‌نویسند، چیزهایی خردمندانه در بابِ طیف وسیعی از مسائل شخصی و سیاسی بگویند.

اما نقد مدرن ابداً اقتدار مؤلفان را تضمین نکرده است. ناقدان آمریکایی، ویمسَت و بردزلی، در مقاله‌ی معروفی با عنوان «مغالطه‌ی نیت‌مند» (۱۹۵۴)، حکمی صادر کردند و منتقدان را به هنگام تحلیل ادبیات، از ارجاع به نیتِ مؤلفان بازداشتند: هر اثر ادبی تمام اطلاعاتِ ضروری برای درک آن را در دل خود دارد و بنابراین، دست یازیدن به نیت مؤلف در بهترین حالت کاری نامربوط، و در بدترین حالت گمراه‌کننده است. این استدلال از آن‌جاکه به ما هشدار می‌دهد تا تفسیرِ زندگیِ مؤلف را جایگزینِ تفسیرِ متن نکنیم، نکته‌ی بسیار ارزش‌مندی است. اما این استدلال به دلایل گوناگون اشکال دارد: کلمات کتاب در خودِ کتاب شروع نمی‌شوند و پایان نمی‌گیرند، و فهم آن‌ها مستلزم ارجاع به بافتِ تاریخی و اجتماعی است که آن قدرها هم که ویمست و بردزلی تصور می‌کنند، ثابت نیست. علاوه‌بر این، معنا را هم نمی‌توان به سادگی از نیت جدا کرد. بر اساس نظریه‌ی کنش کلامی، فهم معنای یک گفته مستلزم آن است که ما نیت کسی که آن را گفته بفهمیم. در موردِ متون ادبی، با توجه به جابه‌جاییِ مؤلف با راوی، پرسونا، شخصیت، احکامی از حکمتِ سنتی و سایر اَشکالِ نقل قول، مسئله این است که تشخیص بدهیم این شخص چه کسی است. در انبوهِ صداهایی که جنایت و مکافات را می‌سازند، ما داستایفسکی را در کجا می‌توانیم پیدا کنیم؟ در حکایت‌های کانتربری، چاوسر کجاست؟

ناممکن بودن پاسخ به این پرسش‌ها، نقطه‌ی آغاز مقاله‌ی جدلیِ رولان بارت با عنوان «مرگ مؤلف» است. از نظر بارت، مؤلف مفهومی ایدئولوژیک است که قصد او مشروعیت بخشیدن به کنشِ نوشتن و خواندن است، کنشی که همیشه «صدای یک شخصِ واحد را ــ یعنی مؤلف ــ که ما را «محرم اسرار» خود می‌داند» دنبال می‌کند. بارت روایتِ بدیلی را پیشنهاد می‌کند: متن به‌نحوی فروناکاستنی متکثر است، بافته‌ای از صداها یا رمزگان‌هاست که نمی‌توان آن را به خاستگاهِ بیانیِ واحدی در مؤلف گره زد. خواندن کشفِ صدا یا معناییٔ پنهان نیست، بلکه کاری تولیدی است که با رمزگان‌های چندگانه‌ی یک متن انجام می‌شود. (نک: رمزگان). تصورات سنتی در موردِ خاستگاه و وحدتِ یک متن معکوس می‌شوند: «خواننده فضایی است که تمام نقل قول‌هایی که یک نوشته را می‌سازند بر آن ثبت شده‌اند، بی‌آن‌که هیچ‌کدام‌شان از دست بروند؛ وحدتِ یک متن در مبدأ آن نیست، بل در مقصد آن است. حتی این مقصد هم دیگر نمی‌تواند شخصی باشد: خواننده فاقد تاریخ، سرگذشت و ویژگی‌های روانیِ مشخص است؛ او صرفاً شخصی است که تمام ردّپاهایی را که متن از آن‌ها ساخته شده، در یک عرصه‌ی واحد در کنار هم گرد می‌آورد».

تأکید بارت بر ناشناخته بودنِ خواننده یادآورِ نظر قدیمی ت. س. الیوت است که در مقاله‌ی «سنت و نبوغ فردی» (۱۹۱۹)، از غیرِ شخصی

بودن مؤلف سخن گفته بود. بارت توجه بوطیقای مدرنیستی را به جانب خواننده معطوف می‌کند؛ معنای یک متن ناپایدار است، و بر اساس موقعیت‌های گوناگونِ خوانش و بدون ارجاع به مرجعی که معنا را تثبیت کند، دگرگون می‌شود. کارِ بارت در تبدیلِ تناقض‌آمیزِ مؤلفان به خوانندگان، ما را از یوغ تقدیس خرد و خلاقیتِ مؤلف رها می‌سازد، اما پرسش‌های مهمی را از دایره‌ی بحث انتقادی خارج می‌کند: آن چیست که یک شخصِ معین را در زمانی معین به نوشتن می‌کشاند؟ ما با پدیده‌ی اصالت یا با این واقعیت که آثار ادبی ویژگی‌های منحصربه فردِ سبکی دارند که ما را قادر می‌سازند تا اثر یک مؤلف را از اثر مؤلفی دیگر متمایز کنیم، چگونه رویارو می‌شویم؟ مؤلف را به کیشِ مؤلف بدل کردن پاسخ این پرسش‌ها نیست، اما طردِ او از گفتمانِ نقد ادبی نیز راه به جایی نمی‌برد. (نک: خواننده).

← نقد تکوینی؛ اقتدار

Jonathan Cook

ناسازه (Paradox)

ناسازه (*paradoxos* در یونانی و *paradoxus* در لاتین، به معنای «مخالفِ عقیده‌ی عمومی» است) گزاره‌ای ظاهراً متناقض و بی‌معنا است که پس از بررسی موشکافانه مشخص می‌شود که گزاره‌ای موجه، یا دست‌کم تاحدودی، صادق است. مثلاً جملات زیر از اورول و روسو نمونه‌های ناسازه‌اند: «جنگ صلح است، آزادی برده‌گی است و نادانی توانایی است» (اورول، ۱۹۸۴) و «انسان آزاد زاده شده و همه جا در زنجیر است» (روسو، قرارداد اجتماعی). ناسازه‌ای که در دو واژه فشرده شده باشد را استعاره‌ی عنادیه می‌گویند (مثلاً عقلای مجانین). ناسازه درمقامِ یکی از صنایع بیانی و یکی از صنایع معنوی می‌کوشد تا خواننده را شگفت‌زده کند و به وی شوک وارد آورد تا او به‌سوی تفکر و بینش اصیل و سردرگمی و بهت‌زده‌گیِ بی‌پایان سوق داده شود.

تاریخ کهنِ ناسازه در فرهنگ غربی تمایز میان دو گونه ناسازه را نشان می‌دهد: یکی «ناسازه‌ی رتوریکی» ــ ستایش یا دفاع صوری از یک موضوع که دست‌کم از منظر خِردِ متعارف ناموجه و بی‌ارزش است (مثل ستایش لوکیانوس از مگس و یا ستایش ایسوکراتس از ترسیتس) ــ و دیگری «ناسازه‌ی منطقی» ــ برهان یا پرسشی که منطقِ خطی را، از طریق تناقض‌گویی، با معضل روبه‌رو می‌کند، مانند نمونه‌ی مشهور «دروغ‌گوی» یوبولیدس (فردی می‌گوید که وی آدمی دروغ‌گو است. حال آن‌چه او اکنون می‌گوید آیا راست است یا دروغ؟). سقراط، در پارمنیدس، از همین مورد بهره می‌گیرد و به نتایج خیره‌کننده‌ای می‌رسد. هم‌زمان با روی آوردنِ انسان‌گرایی دورانِ نوزایی به متون کلاسیک، این دو نوع ناسازه هم در یکدیگر ادغام شدند. این ادغام را به بارزترین شکل می‌توان در مقالاتِ مونتنی، در بابِ جهل فرهیخته اثر نیکولای کوزایی، و در ستایش دیوانگیِ اراسموس یافت. ردِّ پای عناصر باقی‌مانده از مدح ناسازه‌وار را می‌توان در فرهنگ پسانوزایی پیدا کرد ــ یقیناً در سخره‌ـحماسه‌ها، و نیز در نوشته‌های آرمان‌ـشهریِ طنزآمیز مانند خواستگاری نجیبانه اثر جاناتان سویفت و ما نوشته‌ی یِوگنی زامیاتین (نک: آیرونی). دور از انتظار نیست که ادبای امروزیِ ناقدِ علمِ اثباتی و قراردادهای کسالت‌بار، بیشتر جذب همینَ منطقِ ناسازه شده‌اند. آن‌چه را که اسکار وایلد تحت‌عنوان «عدم تناقض گزاره‌ی

ناسازه» مطرح کرد ــ «در هنر، حقیقت آنی است که متناقضش نیز واجد حقیقت باشد» ــ انبوهی از متون سده‌های نوزدهم و بیستم نیز تأیید کرده‌اند. اگرچه تناقض‌گویی در ادبیات مدرن سویه‌ای به‌شدت ویران‌ساز دارد ــ مثلاً در انقلاب فرانسه اثر تامس کارلایل، کلاهبردار هرمان ملویل، دلِ تاریکی جوزف کنراد، برف سیاه اوبر آکن، دن کیشوت در شهر شب ویکتورلوی بولیو ــ اما مبتنی بر هیچ‌گونه ضرورتی عملی نیست. مثلاً ناسازه در آثار ادوارد لیر، لوئیس کارول، گیلبرت کیت چسترتون، جیمز جویس، سن ژون پرس، مارشال مک‌لوهان، انتونین می‌یه، بیشتر در کارِ برانگیختنِ حیرتی سازنده است و قرار نیست که موضوع را، به‌شکل عجیب و غریبی، درک‌ناشدنی جلوه دهد.

کتاب خاکستردان خوش‌تراشِ کلینت بروکس (۱۹۴۷)، سرآغاز ظهورِ تمام‌عیارِ ناسازه در حکم یک مفهوم انتقادیِ مدرن است. بروکس با الگو قرار دادنِ شیوه‌ی نقدِ تی. اس. الیوت، توجه خود را به «دگرگونی‌های جزئی، اما بی‌وقفه‌ی زبان و هم‌کناریِ مدامِ واژه‌ها در ترکیباتی تازه و ناگهانی» معطوف می‌کند؛ و این رخ‌دادی است که در شعر روی می‌دهد. بنابراین، از نظر بروکس «زبانِ شعر زبانِ ناسازه» است. بروکس با خوانش دقیقِ دو شعرِ «تقدیس» جان دان و «سروده‌شده بر روی پل وست‌مینستر» وردزورث، نمونه‌ای اعلاء را در اختیار ما می‌گذارد. قصد و نیتِ وردزورث این است که موقعیت‌ها و اتفاق‌ها را از زندگی روزمره برگزینند، اما آن‌ها را به‌نحوی نشان دهد که امور معمول و متعارف، به‌صورت غریب و غیرِ معمول به نظر آیند (پیش‌گفتار ویراست دومِ منظومه‌های تغزلی). از نظر بروکس، وردزورث در این‌جا می‌خواهد ناسازه را ذاتیِ هر آن چیزی بسازد که خود شعر می‌انگارد. در خاکستردان خوش‌تراش (و به‌طورِ کلی در نقد نو) مفهوم جامعی از ناسازه به‌کارگرفته شده است، و به هر شکل از سخنی اطلاق می‌شود که بیان‌گر و موجد «حیرت شکوه‌مند» باشد.

پیوندِ مفهومِ «ناسازه» با «نقد نو» و سنت انسان‌باوریِ مسیحیِ رُنسانس، که این نقد کمابیش به‌صراحت به ذهن متبادر می‌کند، موجب شد تا اصطلاح «ناسازه» تقریباً از عرصه‌ی نظریه‌ی انتقادی معاصر حذف شود. همان‌طور که روزالی کولی اشاره می‌کند، ناسازه‌ی رُنسانس در عالی‌ترین معنای آن، می‌کوشد تا «حقیقتی» استعلایی را با همه‌ی ابهامات آن، دوباره و به شکلی مقلدانه کشف کند ([۲۹۳]، ص ۵۰۸). با وجود این که ناسازه حکایت از شوق زیادی برای نیل به انسجامِ وجودی می‌کند، این مفهوم به‌صورتی که به کار گرفته می‌شود، ویژگی‌هایی دارد که برای محققان حوزه‌های نظریِ معاصر خصوصاً واسازی آشناست. همان‌گونه که کولی می‌گوید، ناسازه ماهیتاً هرگونه الزام و اجباری را نفی می‌کند، از بندِ نظم و نسق رشته‌ها و قیود و قواعدِ مکاتب می‌گریزد، هرگونه محدودیت را نفی می‌کند، و از پذیرفتنِ یک جای‌گاهِ فلسفیِ مشخص تن می‌زند. ناسازه، درعین حال، هم خودویران‌ساز است (ص ۳۷) و هم مستقل و خودبسنده و خودارجاع.

← نقد نو

Camille R. La Bossière

نامِ پدر **(Name-of-the-Father)**

از نظر ژاک لاکان، زبان قلمروِ انتزاعیِ دال‌ها است. (نک: دال / مدلول / دلالت). سوژه‌ی انسانی در دوران کودکی و متأثر از زبان

شکل می‌گیرد، و حتی ناخودآگاه نیز ساختاری مانند زبان دارد. توجه لاکان به زبان و امر نمادین (نک: خیالی / نمادین / واقعی)، او را به سوی بازتفسیرِ نمادین عقده‌ی اودیپ فروید سوق داد. سلطه‌ی مردسالارانه‌ی پدرِ واقعیِ اودیپی، در نظمِ نمادینِ لاکان به سلطه‌ی «نامِ پدر» ترجمه می‌شود. (نک: مردسالاری). فروید در توتم و تابو (۱۹۱۳) این نظر را مطرح کرد که سلطه‌ی تاریخیِ پدر باید از قتل او به دستِ پسرانش ناشی شده باشد. درنتیجه، گناهِ جنایت‌کارانه‌ی ازلی، بر تابوی زنای با محارم و قانون به طورِ عام صحه می‌گذارد. پدرِ مرده در فرهنگ و خاطره، با نیروی بیشتری نسبت به پدرِ زنده إعمال سرکوب می‌کند، که این خود تمثیلی از إعمالِ قدرتِ دال‌ها و زبان، به طورِ عام، بر چیزی است که بر آن دلالت می‌شود. از نظر لاکان، «پدرِ نمادین مادام که بر قانون دلالت می‌کند، پدرِ مرده است. نامِ پدر هم منبعِ اقتدار است و هم دالِ آن.

درچارچوب کلیت نظم نمادین، نام پدر قانونِ حاکمی است که کارکردی دوگانه دارد: محدودسازی و تجویز. «نام» که در واقع، رشته‌ای از نام‌ها است (شاید پژواکِ نیایشِ مسیحی به نام پدر، پسر و روح‌القدس)، ساختارِ میل را دقیقاً در کانونِ ممنوعیتِ آن حفظ می‌کند. (نک: میل / فقدان). زمانی در حدودِ مرحله‌ی آینه‌ای، سوژه وارد نظم نمادین می‌شود و رابطه‌ی تفکیک‌ناپذیر با تنِ مادر را پشت سر می‌گذارد. سوژه خود را در اثر تهدیدِ مجازاتِ اختگی، اساساً دوپاره می‌بیند. دال میل از نظر سوژه که اکنون مقید به نظم نمادین است، قضیب می‌باشد که خود تحتِ اقتدارِ نامِ پدر باقی می‌ماند. حذف یک دالِ ضروری از نظمِ نمادین ــ رخ دادی که لاکان آن را «پیش‌بستار» می‌نامد ــ موجب بروز روان‌پریشی، به صورت اختلال در نظمِ نمادین و قابلیتِ دلالت‌گریِ واقعیِ آن می‌شود. بیماری که در این وضعیت قرار دارد می‌کوشد تا دال‌ها را، از طریق استعاره‌های وهم‌آلود، دوباره به مدلول‌های‌شان پیوند بزند. (نک: استعاره / مجاز مرسل).

درچارچوب انگاره‌ی تکوینِ سوژه از دیدگاهِ لاکان، میل بر اساسِ قوانین زبان و خطِ سیرِ نشانه‌ایِ قضیب که تصویر یا دال میل است، سازمان می‌یابد. (نک: نشانه‌شناسی). «نام پدر» به‌مثابه‌ی یک دال ناب ــ دالِ دلالت ــ جانشین قدرتِ زبان (و فرهنگ) می‌شود تا از طریق تهدید اختگی (یا پیش‌بستار) حکم‌رانی کند، و از این رهگذر، مرزهای قانون، میل، جنسیت، و تفاوت را وضع کند. در سطح متن و گفتمان، شناساییِ نامِ پدر، امکانِ آشکارسازیِ ساختارِ قانون و میل را در درون یک فرهنگ یا صورت‌بندیِ گفتمانیِ خاص میسر می‌سازد.

← روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ قضیب‌محوری؛ مرحله‌ی آینه‌ای

Gregor Campbell

نشانه **(Sign)**

نقش نشانه این است که چیزی دیگر را بازنمایی کند و «جایگزین» آن شود (۱۶۰۱]، ص ۵۱). مثلاً چراغ قرمز بر توقف دلالت می‌کند و آژیر خطر یا دود بر آتش. نشانه‌ها مشخصه‌ی اساسیِ ارتباط در هر سطح، در هر معنا و در هر ترکیبی از معناها هستند. تقریباً هر چیزی، جان‌دار یا بی‌جان، واقعی یا خیالی، طبیعی یا مصنوعی، می‌تواند درمقامِ نشانه به کار رود یا به‌عنوانِ نشانه تفسیر شود. هر نشانه را می‌توان به صورت‌های گوناگون تفسیر کرد. این تفسیرها لزوماً مانعةالجمع نیستند.

مثلاً تصویری از خورشید می‌تواند نشانه‌ی نور، گرما، زندگی، نوعِ ستاره، هوای خوب و یا ترکیبی از همه یا برخی از آن‌ها باشد. (نک: ارتباط، نظریه‌ی).

هر نشانه در چارچوبِ یک نظام نشانه‌ای معنا دارد. (نک: نشانه‌شناسی؛ نشانه‌پردازی). به نظر بنونیست، مشخصه‌های چنین نظامی عبارت‌اند از: (۱) شیوه‌ی عملکرد آن (چگونه یک نشانه ادراک می‌شود)؛ (۲) بافتی که این نظام در چارچوب آن اعتبار دارد؛ (۳) سرشت و شمارِ نشانه‌های آن؛ و (۴) نحوه‌ی ارتباط میان نشانه‌ها در چارچوب یک نظام معین. او این موضوع را با استفاده از نظام ساده‌ی چراغ‌های راهنمایی ــ یک چراغ قرمز و یک چراغ سبز ــ توضیح می‌دهد. چراغ‌های راهنمایی (۱) عملکردی دیداری دارند، (۲) بافتِ عملکردشان عبور و مرور خیابانی است، (۳) از دو چراغ تشکیل شده‌اند که از حیث رنگ‌شان از هم متمایز می‌شوند، و (۴) رابطه‌ی آن‌ها رابطه‌ای جایگزینی است. در چارچوب این نظام دوگانی (یا رمزگان) چراغ قرمز بر «توقف» و چراغ سبز بر «رفتن» دلالت می‌کند. (نک: تقابل دوگانی).

هر زبانِ خاص یک نظامِ نشانه‌ای، و البته نوعِ بسیار پیچیده‌ی آن است. در قالب هر زبان، این امکان وجود دارد که یک ژانر، دسته‌ای از متون، متنی خاص یا بخشی از آن،نیز یک نظام بسازند. (نک: متن). مثلاً ما می‌توانیم گفتارِ هملت یعنی «بودن یا نبودن» را به یک نظامِ دوگانیِ ساده فروبکاهیم: شیوه‌ی عملکرد این نظام اساساً شنیداری است، اما ایما و اشاره می‌تواند یک نظام ثانویِ دیداری را نیز به آن بیفزاید؛ بافتِ آن الف) یک صحنه‌ی خاص و ب) کل نمایش است، چراکه نشانه‌ها معنای خود را از آن صحنه و از کلِ نمایش می‌گیرند؛ دو نشانه (بودن/نبودن) نشانه‌هایی تقابلی هستند (یکی مثبت و دیگری منفی)؛ آن‌ها جایگزین یکدیگر می‌شوند (چراکه هر حالت یا انتظار بروزِ آن، حالتِ دوم می‌شود).

هر نشانه نه تنها متضمنِ وجودِ نظامی ــ نظامی هرچند ساده ــ است که در چارچوب آن، نشانه می‌تواند افاده‌ی معنا کند، بلکه مستلزم وجود یک فرستنده و گیرنده هم هست. در موردِ چراغ‌های راهنمایی، فرستنده‌ی آشکار خودِ چراغ است که در پسِ آن فرستنده‌های دیگری نیز وجود دارند: کلید چراغ، مدار الکترونیکی، و متصدی یا شخصی که برنامه‌ی تعویض چراغ‌ها را تعیین کرده است. به‌همین‌ترتیب، گیرنده هم تنها راننده‌ی اتومبیلی که چراغ راهنمایی به‌عنوانِ علامت برایش در نظر گرفته شده باشد (و نیز چشمان، مغز و خودروِ وی) نیست، بلکه هر کسی که این چراغ‌ها را به‌مثابه‌ی نشانه بنگرد، نیز گیرنده است. بنابراین، در ادبیات فرستنده می‌تواند مؤلف، راوی، شخصیت، یا شخصیتی در قالب داستانِ شخصیتی دیگر باشد؛ در مقابل، سطوحِ گیرنده نیز به همین ترتیب گسترش می‌یابد.

انواع نشانه

بر اساسِ دیدگاه چارلز سندرس پیرس، نشانه‌ها را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: «شمایل»، «نمایه»، «نماد». (نک: شمایل / شمایل‌شکنی). اما با توجه به استدلال‌های لویی پری‌یتو، نشانه‌شناس سوییسی، می‌توان نشانه‌ی چهارمی را هم به آن‌ها افزود: «علامت». مبنای این تقسیم‌بندی وجود یا عدم وجود قصد ارتباط، چگونگیِ رابطه‌ی نشانه‌ها با چیزی که بر آن دلالت می‌کنند، و طبیعی یا قراردادی (یا

دل‌بخواهی) بودنِ آن‌ها است ــ هرچند جان لاینز نشان داده است که دو اصطلاحِ قراردادی و دل‌بخواهی هم‌معنا نیستند.

نمایه معمولاً پدیده‌ای طبیعی (و نه قراردادی) است که بر پدیده‌ی دیگری اشاره می‌کند که مستقیماً قابل درک نیست و با آن پیوندی واقعی یا علّی دارد: مثلاً تب نمایه‌ی بیماری است. به‌طورِ کلی، در نمایه هیچ قصدی برای برقراریِ ارتباط وجود ندارد، هرچند که در متون ادبی می‌توان نمایه‌ها را به‌قصد و به‌منظورِ رویارویی خواننده با آن‌ها سامان داد. در این حالت، می‌توان گفت که آن‌ها هم به‌صورت نمایه عمل می‌کنند و هم به‌عنوانِ علامت. در گفتمان ادبی اغلب سبک نوعی نمایه است.

علامت نیز مانند نمایه به پدیده‌ای دلالت دارد که مستقیماً محسوس و قابل درک نیست، اما برخلافِ نشانه، فرستنده‌ی علامت قصدِ برقراریِ ارتباط دارد. افزون‌بر این، شخصی هم که علامت برای او فرستاده شده، باید بر علامت بودنِ آن واقف باشد. مثلاً در زمان جنگ، پرچم سفید نشانه‌ی آتش‌بسِ موقت است. آتش‌بس پدیده‌ای قابل رؤیت نیست، اما پرچم هست. و شخصی که این پرچم را نشان می‌دهد می‌خواهد پیامی را به دشمن ــ که او نیز این علامت را به‌عنوانِ یک علامتِ قراردادی، روشن و غیرِمبهم می‌شناسد ــ منتقل کند.

بنابراین، علامت‌ها نشانه‌هایی قراردادی هستند و در آن‌ها رابطه‌ی میان دال و مدلول روشن و دل‌بخواهی است. (نک: دال / مدلول / دلالت). تفاوت میان نمایه و علامت را می‌توان با مقایسه‌ی دو تفسیر از یک نشانه نشان داد. «چشمک» اگر به‌عنوانِ نشانه‌ای عمدی و قراردادی دریافت شود یک علامت است و اگر نشانه‌ای طبیعی و غیرِعمدی تلقی شود که نشان می‌دهد چیزی در چشم شخصی رفته و باعث شده او چشمک بزند، یک نمایه است.

شمایل، به‌نحوِ تقریباً آشکاری، به آن‌چه بازنمایی می‌کند، شباهت دارد. در این راستا، دکور رنگ‌شده‌ی صحنه‌ی نمایش یا توصیفِ منثور شهرِ «ونیز»، شمایل‌هایی از این شهر هستند. وسایلِ صحنه مانند صندلی نیز بازنمودی شمایلی از یک صندلیِ «واقعی» در زمینه‌ی «واقعیِ» خیالین است. نام‌آواها، صداهای پشت صحنه، پوشاک، چهره‌آرایی و نورپردازی، صفحه‌ی سیاه تریسترامِ شندی که نشانگرِ تاریکی است، و مدیحه‌ی رابله که به شکل بطری چاپ شده بود، همگی نشانه‌هایی شمایلی هستند. همان‌طور که جان لاینز می‌گوید، بسته به این که فرهنگ چقدر در ادراک نقش داشته باشد، شباهت می‌تواند طبیعی یا قراردادی باشد. برخلافِ علامت، قصدِ ایجادِ ارتباط در موردِ شمایل، نمایه و نمادِ معیاری ضروری نیست. اما به یاد داشته باشیم که در پسِ نشانه‌های ادبی، این نیتِ آشکار نهفته است که به عنوانِ نشانه ــ از هر نوعی که باشد ــ شناخته شوند.

تفاوت نماد با شمایل و نمایه در این است که در نماد، رابطه‌ی میان نشانه و معنای آن تقریباً همیشه دل‌بخواهی و قراردادی است. این رابطه به‌واسطه‌ی وجودِ یک «قاعده‌ی» تلویحی برقرار می‌شود که بر پیوندِ میان نماد و ابژه یا مفهومِ آن استوار است، تداعی‌ای که یا قراردادی است یا مبتنی بر عادت. بر همین اساس است که گفته می‌شود سیاهی نماد شیطان است. کلمات نیز، چه در گفتار و چه در نوشتار، نمادهایی هستند که بر اساسِ

قرارداد به چیزی که نشانگرِ آن هستند دلالت می‌کنند.

مؤلفه‌های نشانه‌ی زبانی

فردینان دو سوسور نشانه‌ی زبانی را چیزی با ماهیتی دوگانی تعریف کرد که در آن دال (یا تصویرِ آوایی) و مدلول (یا مفهوم) به هم می‌پیوندند. (نک: ساختارگرایی). بنابراین، یک واژه در گفتار یا معادل نوشتاریِ آن مانند: «اسب»، «horse»، «cheval» و «cavallo»، تصویری از یک اسب و یا بازنماییِ دیگری از آن، همگی دال‌هایی هستند که بر مدلولِ واحدی دلالت می‌کنند: چارپایی با سم‌های محکم و یال و دُمی لَخت، که سوارش می‌شوند. و از آن‌جاکه معناها همواره از نمونه یا نمونه‌های خاص نشأت می‌گیرند و در چشمِ ذهنِ ما همیشه متکی و مرتبط با بافتِ ارجاعیِ پیشینِ خود هستند، هر مدلول مرکب از دو بخش است: دلالت تصریحیِ آن (مفهوم) و دلالت ضمنیِ آن (تداعی‌های یک نشانه‌ی خاص در بافتی معین).

هر نشانه‌ی زبانی مشخصه‌های تمایزدهنده‌ی متعددی دارد. دال ویژگیِ خطی دارد: از آن‌جاکه دال در وهله‌ی اول عنصری شنیداری است، به جای آن‌که صداهای سازنده‌ی آن به صورت هم‌زمان و توأمان شنیده شوند، در محور زمان گسترش می‌یابند. این امر در موردِ دال نوشتاری ــ فارغ از این که یک دال ساده باشد (یک عبارت منفرد)، یا یک دال مرکب (یک متن کامل) ــ نیز صادق است. پیوند میان دال و مدلول دل‌بخواهی است. هیچ دلیل منطقی‌ای وجود ندارد که بگوید چرا «درخت» یا «tree» بر مفهوم درخت، و «باز-» در «بازنویسی» بر مفهومِ تکرار دلالت می‌کنند. این پیوند صرفاً قراردادی است. به همین دلیل است که نشانه‌های زبانی در طبقه‌ی نمادها قرار می‌گیرند (نام‌آواها از این قاعده مستثنا هستند، چراکه پیوند میان واژه‌ی «شرشر» و صدایی که این واژه بر آن دلالت می‌کند دل‌بخواهی نیست).

در نظام زبان، با تغییرِ نسل، پیوند میان دال و مدلول تغییر نمی‌کند. دالِ «درخت» نمی‌تواند بر گربه یا هر چیز دیگری که ما انتخاب می‌کنیم دلالت کند، بلکه همواره و به طورِ قراردادی بر درخت دلالت می‌کند. به همین سان، در هنر و ادبیات نیز بسیاری از نمادها و موقعیت‌ها به طورِ قراردادی با معناهای خاصی پیوند می‌خورند. مثلاً یک صحنه‌ی روستایی نوعاً بر معصومیت دلالت می‌کند، و شخصیت‌های کمدیا دِلارته بر ویژگی‌ها و نقش‌های کلیشه‌ای خود دلالت دارند. با وجود این، رابطه‌ی میان دال و مدلول در طی زمان می‌تواند تغییر کند: «albus» که در زبان لاتین به معنای «سفید» است، در زبان انگلیسیِ امروز به album تبدیل شده است. در ادبیات نیز چنین پدیده‌ای رخ می‌دهد. مثلاً می‌توان یک کلیشه را به‌منظور نوسازیِ معنا متزلزل ساخت و یا یک نقیضه می‌تواند پیامی کهنه و تکراری را تغییر دهد.

سوسور معتقد بود که نشانه‌های زبانی به‌خاطر تفاوت‌هایی که با هم دارند معنادار هستند: ما صداها و معناها را به‌خاطر تفاوت‌شان از یکدیگر تشخیص می‌دهیم. اما نشانه‌ها با یکدیگر مرتبط نیز هستند. رابطه‌ی هم‌نشینی بر اساسِ قواعدی مشخص، عناصرِ یک گفته‌ی معین را با یکدیگر پیوند می‌زند. نقش و معنای این عناصر از این رابطه‌ی خاص سرچشمه می‌گیرد. هر یک از این عناصر از درون طبقه‌ای از عناصرِ ممکن اما متفاوتِ دیگر انتخاب شده‌اند. در این راستا، مثلاً می‌توان گفت که «آن مادیان خاکستری» از عناصری متعلق به سه مقوله‌ی

متفاوت شکل گرفته است که عبارت‌اند از (۱) «آن»، «یک»، (معرفه و نکره)؛ (۲) «سیاه»، «خاکستری»، «سفید»، «قهوه‌ای»، «کهر»؛ (۳) «اسب»، «مادیان»، تاتو»، «نوند» و غیره. رولان بارت با استفاده از مثالِ مِنوی رستوران این تفاوت را چنین توضیح می‌دهد. یک منوی ساده دارای سه بخش یا مقوله‌ی متفاوت است: پیش‌غذا، غذای اصلی، و دسر. هر بخش می‌تواند شامل چهار گزینه‌ی ممکن باشد. از هر بخش یک گزینه و روی هم‌رفته، سه قلم بر اساسِ سازگاریِ متقابل‌شان انتخاب می‌شوند و مجموعاً یک غذای کامل را ــ شبیه به یک زنجیره‌ی هم‌نشینی ــ می‌سازند. اگر در تحلیل ادبی، برای تعیینِ معنای یک نشانه‌ی خاص (که همواره در ارتباط با سایرِ نشانه‌ها و در بافتی مشترک تعریف می‌شود)، روابطِ هم‌نشینی بیشتر به‌کار می‌آیند، در تحلیلِ شعر، روابطِ جانشینی بسیار کارآمد هستند، چراکه در شعر، اغلب، عناصری از یک طبقه به کار گرفته می‌شوند تا نظامی از نشانه‌های هم‌ارز را بسازند؛ نشانه‌هایی که همگی در کنار هم قالب شعر را به وجود می‌آورند.

نشانه‌ی سه‌گانی

سوسور و در پیِ او، بسیاری از نظریه‌پردازانِ فرانسوی معتقد بودند که نشانه سرشتی دوگانه دارد. اگر سوسور این‌گونه می‌اندیشید، به این دلیل بود که او مرجع را پدیده‌ای برون‌زبانی می‌دانست. با وجود این، بیشترِ نشانه‌شناسان نشانه را واجد سه بخش می‌دانند: دال، مدلول، مرجع. مرجعِ نشانه را بافتِ آن تعیین می‌کند و عبارت است از شیء، شخص یا وضعیتی که نشانه به آن ارجاع می‌کند. در معناشناسی، مرجع عنصری اساسی است و بدونِ آن معنای دقیقی وجود ندارد. مثلاً «او»، «آن» و دیگرِ ضمایر، اگر مرجعی نداشته باشند، عباراتی تهی هستند.

چارلز سندرس پیرس نخستین کسی بود که نظریه‌ی نشانه‌ی «سه‌گانی» ــ نامی که خودِ او باب کرد ــ را مطرح ساخت. پیرس این کار را در قالب یک نظریه‌ی بسیار پیچیده، فراگیر اما ناتمام در باب نشانه‌ها ــ نشانه‌شناسی ــ انجام داد، که در خلال نوشته‌های گوناگونِ او مطرح شده است. البته تأثیر پیرس بارز نبود، زیرا از سویی، آثار او در دسترس نبود و از سویی دیگر، نظراتش بسیار پیچیده بود. چند سال بعد، به سال ۱۸۹۲ در آلمان، گوتلوپ فرگه چنین طرحی از نشانه‌ی سه‌گانی به دست داد: نشانه، مفهوم، مرجع (شیئی که نشانه به آن ارجاع می‌کند). به رغم اصطلاحاتی که او به کار گرفته، روشن است که در این‌جا منظور از «نشانه» همان دال است. در سال ۱۹۲۳، در انگلستان، آگدن و ریچاردز در کتاب معنای معنا، سه‌گانه‌ی نماد، اندیشه یا ارجاع، و مرجع را پیش کشیدند. در این‌جا نیز «نماد» به معنای دال است و «اندیشه» به معنای مدلول. آگدن و ریچاردز مرجع را شیء یا وضعیتی در دنیای بیرون تعریف کردند. چارلز موریسِ آمریکایی نیز در سال ۱۹۳۸، تعریف تقریباً مشابهی، هرچند با اصطلاحاتی متفاوت، به دست داد: ابزار نشانه (ابزار دلالت)، مرجع ذهنی، مرجع عینی (یعنی چیزی که عملاً وجود دارد).

در سال ۱۹۳۴، زبان‌شناس چک، یان موکاروفسکی، از نشانه‌ی سه‌گانی‌ای سخن گفت که خصوصاً مورد توجهِ خاصِ کسانی است که می‌خواهند نظریه‌ی نشانه‌ها را در موردِ هنر به کار بندند. موکاروفسکی نیز مانند یاکوبسن بیشتر به نقشِ مسلطِ «هنری» یا زیبایی‌شناختیِ اثر هنری توجه داشت. از نظر او، معنای (مدلولِ) اثر هنری

(دال) از بافتِ تاریخی، اجتماعی و فرهنگیِ معینی نشأت می‌گیرد؛ بافتی که کلاً بافت ایدئولوژیکی نامیده می‌شود. وی معتقد است که هر مفسّر (تماشاگر یا خواننده) مرجع هنری را بیان ایدئولوژیکیِ خاصی از یک بافت معین می‌داند (نوعی انضمامی‌سازی). با توجه به این که ایدئولوژی‌ای که این مرجع یا انضمامی‌سازی بر آن مبتنی است، احتمالاً از عصری به عصری دیگر و از فرهنگی به فرهنگی دیگر تغییر می‌کند، چنین تغییری در موردِ مدلول و مرجع نیز صادق است. همان‌طور که میخاییل باختین نشان داده است، نشانه‌هایی که تعبیرِ ایدئولوژیک شده‌اند، بر مناسبات مکالمه‌ای میان فرستنده، گیرنده، نویسنده و خواننده دلالت دارند. (نک: نقد مکالمه‌ای). تفسیرِ نشانه‌ی هنری، به طورِ خاص، مقید و محدود به آگاهیِ گیرنده از پیام ایدئولوژیکیِ رمزپرداخته است، و این تفسیر اغلب از گرایشِ ایدئولوژیکیِ خودِ گیرنده متأثر می‌شود. لویی آلتوسر، میشل فوکو و رولان بارت، همگی به دلالت‌های زیبایی‌شناختیِ نشانه‌ی «ایدئولوژیکی» توجه داشتند. از نظر آن‌ها، مدلول هم به سان مرجع خود، متغیر و بی‌ثبات است و در نهایت، می‌توان آن را شکلی تهی انگاشت که مدام با معنا یا «واقعیتِ» ایدئولوژیکیِ نوینی پر می‌شود.

سال‌ها پیش از این، پیرس نوعی نظریه‌ی چندلایه‌ایِ نشانه‌ها را پی ریخته بود که بسیار پیچیده‌تر از همه‌ی نظریاتِ یادشده بود. طرح وسیع او مبتنی است بر سه مقوله‌ی «اولیّت»، «دومیّت» و «سومیّت». «اولیّت» امکانِ نوعی ویژگیِ قابلِ انتزاع در چیزی است که ادراک می‌شود. دومیّت، «آن‌جابودگی»، وجود یا رخ‌داد چیزی است. سومیّت پیوندِ این دو است که به‌واسطه‌ی یک قانون یا فرآیندِ میانجی برقرار می‌شود. اصطلاحات پیرس در سه‌گانیِ زیر بازتاب این سه جنبه است: «کوالی‌ساین»، «سین‌ساین»، «لجی‌ساین». این نشانه‌ی سه‌گانی در درون نشانه‌ی سه‌گانیِ فراگیرتری جای می‌گیرد و یکی از اجزاءِ آن می‌شود؛ در این نشانه‌ی فراگیرتر، «بازنمون» یا «نشانه» به مقوله‌ی نخست تعلق دارد، «شیئی» که نشانه آن را بازنمایی می‌کند به مقوله‌ی دوم، و «تعبیرگر» که آن را تعبیر می‌کند، به مقوله‌ی سوم. نظام پیچیده‌ی پیرس منبعی غنی و الهام‌بخش برای کاربست نظریه‌ی نشانه‌ها در موردِ متون ادبی است.

ژاک دریدا تعبیر تازه‌تری از نشانه دارد که هیچ وجه مشترکی با نظریه‌های یادشده ندارد. او اعتقادی به نشانه‌ی فی‌نفسه ندارد و مفاهیم نظام و بافت را نیز که برای تعریف نشانه بنیادی تلقی می‌شد، رد می‌کند (باوجوداین، او به بخشی از آراءِ سوسور متکی است و نظریه‌ی تفاوت‌های تقابلیِ او را شرح و بسط می‌دهد). درعوض، نظریه‌ی واسازیِ او با ردیابیِ گسست در نظامی مفروض، از مفهومِ «سرگشتگی» بهره می‌گیرد. او این سرگشتگی را چونان «پادنشانه‌ی» تفاوتِ ویران‌گر تفسیر می‌کند. این تفاوت *(différence)* که اکنون «تفاوط» *(différance)* نامیده می‌شود، فی‌نفسه مهم و معنادار است (واژه‌ی «تفاوط» ابداعِ دریدا است که از آن هم معنای تفاوت را اراده می‌کند و هم معنای تعویق را). (نک: تفاوت / تفاوط). نشانه که دریدا آن را پدیده‌ای می‌داند که هم تفاوت‌گذار است و هم به‌تعویق‌انداز، نهایتاً تعریف‌پذیر نیست، زیرا معنا همواره در تعویق است. این دیدگاه تأثیرِ عظیم نیچه بر وی را آشکار می‌سازد. نشانه‌ی دریدایی چندان هم نشانه نیست، بلکه بیشتر

ردّی از آن است. خلاءِ میان این ردّها فضای باز و گشوده‌ای است که در آن، خواننده می‌تواند تفسیرِ دل‌خواهِ خود را ارائه کند: فضا/ردّی همیشه متغیر و همواره ناتمام، هم غایب و هم به‌زودی (ذاتاً) حاضر. نشانه‌ی دریدایی ساختاری آینه‌ای است که به هیچ رو، امکان بازشناسیِ نشانه‌ی اصیلِ ریشه‌دار را میسر نمی‌سازد، چراکه از نظر او، این نشانه‌ها هیچ ریشه‌ای ندارند.

← **نشانه‌شناسی؛ نشانه‌پردازی؛ دال /مدلول / دلالت؛ نمایه؛ شمایل /شمایل‌شناسی**

Anna Whiteside-St.Leger Lucas

نشانه‌پردازی (Semiosis)

نشانه‌پردازی (سه‌میوسیس) اصطلاحی است که به طورِ عام، برای اشاره به توانایی ذاتی در تولید و فهم انواع نشانه‌ها (از نظام‌های ساده‌ی علامت‌دهیِ فیزیولوژیک گرفته تا ساختارهای بسیار پیچیده‌ی نمادین) به کار می‌رود. (نک: نشانه). ریشه‌ی این اصطلاح واژه‌ی یونانیِ *sema* به معنای «علامت یا نشانه» است. این واژه ریشه‌ی اصطلاحاتِ «سمیوتیک» یا «سمیو-لوژی» به معنای نشانه‌شناسی (یا «علم نشانه‌ها») و اصطلاحِ «سمانتیک» به معنای معناشناسی (یا «مطالعه‌ی معنا») هم هست. در آثار نظریِ نشانه‌شناسی، «نشانه‌پردازی» همواره به معنای وسیع‌ترِ «دلالت» یا «فرآیند نشانه‌ای» نیز به کار رفته است.

این اصطلاح در قدیمی‌ترین کاربردِ آن ([۱۱۹۹]، ص ۱۲ـ۱۴)، به الگوی قابل مشاهده‌ی نشانه‌های فیزیولوژیک که معلولِ بیماری‌های خاصی هستند اشاره دارد. بقراط (۴۶۰؟ـ۳۷۷؟ پیش از میلاد) که بنیان‌گذار علم پزشکی بود، نشانه‌پردازی‌های هر بیماری را مبنای تشخیص یا پیش‌آگهیِ مناسبِ آن بیماری تلقی می‌کرد. همان‌طور که ماکس فیش نشان می‌دهد ([۴۶۴]، ص ۴۱)، کمی بعد از این که بقراط اصطلاحِ فوق را در اشاره به نشانه‌های بیماری به کار برد، در زمان ارسطو (۳۸۴ـ۳۲۲ پیش از میلاد)، این اصطلاح معنای «کنش» خودِ نشانه یا کنشِ تفسیرِ نشانه را به خود گرفت.

در تمامی بررسی‌هایی که از ارسطو تا پیرس و سیبیاک در موردِ مفهومِ این اصطلاح صورت گرفته است، اجزاءِ اصلی این فرآیند ذهنی عبارت بوده‌اند از: «نشانه» (یک تصویرِ نشان‌گر یا شمایل، یک واژه)، «شیء» مورد ارجاع (که می‌تواند انضمامی یا انتزاعی باشد)، و «معنایی» که از پیوند میان نشانه و شیء حاصل می‌شود. به نظر می‌رسد که نظامِ شناختیِ انسان برمبنای این شبکه‌ی سه‌گانی عمل می‌کند. در حقیقت، امروزه بسیاری از نشانه‌شناسان ادعا می‌کنند که این شبکه زیربنای ساختارِ خودِ ذهن است.

بر این اساس، مثلاً واژه‌ی «گربه» نشانه‌ای زبانی است که این جانور (شیءِ نشانه) را به معنای «گربه» (پستان‌دارِ اهلیِ گوشت‌خوار با پنجه‌های جمع‌شدنی که موش‌ها را می‌کشد) مربوط می‌کند. به همین قیاس، کاربردِ انگشتِ اشاره برای نشان دادنِ یک شیء در اتاق، رابطه‌ی معناییِ وجودی و ملموسی میان نشانه‌ی نمایه‌ای (انگشتِ اشاره‌کننده) و آن شیء برقرار می‌کند. (نک: نمایه). به پیروی از چارلز سندرس پیرس، اکنون اغلب نشانه‌شناسان مفهوم «تعبیر» را نیز به فرآیندِ توانشِ نشانه‌پردازی می‌افزایند. «تعبیر» اصطلاحی است که پیرس برای اشاره به تفسیرِ خاصِ فرد از رابطه‌ی سه‌گانی‌ای که در ذات نشانه‌پردازی است، به کار می‌گیرد: «هر نشانه

خطاب به یک شخص است، یعنی در ذهن آن شخص، نشانه‌ای هم‌ارز و یا شاید نشانه‌ای پیچیده‌تر خلق می‌کند. من آن نشانه‌ای را که خلق می‌شود «تعبیر» نشانه‌ی نخست می‌خوانم» ([۱۲۴۱]، جلد ۲، ص ۲۲۸).

چارلز سندرس پیرس و چارلز موریس دو تن از معتبرترین نظریه‌پردازان در باب نشانه‌پردازی هستند. موریس در توصیفی که از نشانه‌پردازی به دست می‌دهد، بر واکنش‌های مادی‌ای که نشانه در کنار واکنش‌های ذهنی در انسان به وجود می‌آورد تأکید می‌کند و به این ترتیب، بُعدی رفتاری را نیز به نظریه‌ی نشانه‌ها می‌افزاید، که این درواقع، بسط و گسترش این اندیشه‌ی پیرس است که هر نوع تفکری «فی‌نفسه و اساساً سرشتی نشانه‌ای دارد» (جلد ۵، ص ۲۹۴). اخیراً، تامس سیبیاک، به نحو مستدلی، نشان داده است که نشانه‌پردازی باید شالوده‌ی علم رفتارِ ارتباط باشد. به باور او، «نشانه‌پردازی» عبارت است از «قابلیتِ شمول، تکثیر و استخراج پیام‌ها و نیز قابلیت استخراج معنای آن‌ها» ([۱۳۶۸]، ص ۴۵۲). (نک: ارتباط، نظریه‌ی).

از نظرِ بیشترِ نظریه‌پردازان، نشانه‌پردازی ذاتاً با رفتارِ ارتباطی پیوند دارد. درحالی‌که «نشانه‌پردازیِ یک‌سویه» متضمنِ موجوداتِ منفردی است که دریافت‌گر و پردازش‌گرِ علامت‌هایی هستند که حواس می‌تواند آن‌ها را در محیط بلافصل‌شان درک کند (مه‌یر اپلر؛ نک: منبع [۱۱۲۰])، «نشانه‌پردازیِ دوسویه» متضمن دریافت و پردازشِ علائم توسط موجوداتِ حاضر در محیط پیرامون است. تعاملِ نظام‌مند و الگوی واکنش‌هایی که موجودات به‌واسطه‌ی نشانه‌پردازی دوسویه، در آن‌ها شرکت می‌کنند، نظامِ ارتباطیِ خاصِ آن موجودات را رقم می‌زنند. اما تنها درموردِ نوع انسان است که نشانه‌پردازیِ دوسویه‌ی کاملاً انتزاعی و نمادین ممکن است (مثلاً در ارتباط کلامی). عامل مشترک در همه‌ی موجوداتِ زنده این واقعیت است که نشانه‌پردازی و ارتباط امکانِ تفسیرِ فوریِ علامت‌های موجود در محیط بلافصل را میسر می‌سازد. همان‌طور که یورگن روئش به خوبی نشان داده است، ارتباط «اصل سازمان‌دهنده‌ی طبیعت است» ([۱۳۲۴]، ص ۸۳). از نظر اومبرتو اکو، نشانه‌پردازی مترادف است با سازمان‌دهی نظام‌های ارتباطی ([۴۱۴]، ص ۳۱۶).

نظریه‌های گوناگونی درباره‌ی تکاملِ قابلیتِ نشانه‌پردازی در هر نوع از موجودات زنده وجود دارد. اما شاید موجه‌ترینِ آن‌ها نظریه‌ای است که منشأ نشانه‌پردازی را در قابلیت ذهن در تبدیلِ دریافت‌های حسی به تجربه‌های به‌یادماندنی، ازطریق تشکیل تصویر می‌داند. گرچه همه‌ی انواع در جهانِ تجربی مشارکت می‌کنند، اما تنها انسان است که می‌تواند دریافت‌های حسیِ خود را به صورتِ تصاویرِ ذهنی قالب‌ریزی کند. هرگاه این تغییراتِ شمایلیِ تجربیاتِ جسمیِ ما در قالبِ نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای رمزبندی شوند، همواره می‌توانند به صورت واحدهای شناختی انتقال یابند؛ واحدهایی که به لحاظِ پدیدار-شناختی، مقید به واحدهای جسمانیِ زمانِ حدودث‌شان نیستند. درواقع، مطالعه دربابِ نشانه‌پردازی نشان می‌دهد که جهانِ انتزاع و اندیشه پی‌آمدِ جهانِ تجربه‌ی حسی است، و به این وسیله، ارتباطِ میان این دو جهان ممکن می‌گردد.

← نشانه؛ نشانه‌شناسی

Marcel Danesi

نشانه‌شناسی (Semiotics)

نشانه‌شناسی مطالعه‌ی نظام‌مندِ همه‌ی عواملی است که در تولید و تفسیرِ نشانه‌ها یا در فرآیند دلالت شرکت دارند. (نک: دال / مدلول / دلالت). نشانه‌شناسی حوزه‌ای چندرشته‌ای است که به بررسیِ مقوله‌های ارتباط و معنا، آن‌گونه که در نظام‌های مختلفِ نشانه‌ای وجود دارند، می‌پردازد. واژه‌ی semiotics (نشانه‌شناسی) (یا semiology که بیشتر نشانه‌شناسانِ فرانسوی آن را به کار می‌برند) از ریشه‌ی یونانیِ *semêion* به معنای «نشانه»، مشتق شده است. گرچه اندیشه‌ی نشانه‌شناختی ریشه در یونان باستان دارد، اما نشانه‌شناسیِ معاصر عمدتاً از دو منبع سرچشمه گرفته و رشد و گسترش یافته است: آراءِ زبان‌شناس سوئیسی فردینان دو سوسور و نوشته‌های منطق‌دان آمریکایی چارلز سندرس پیرس. در سال‌های آغازین سده‌ی بیستم، این دو متفکر به طورِ جداگانه و مستقل از یکدیگر، به تدوین نظریه‌ای دربابِ نشانه‌ها و کارکرد آن‌ها پرداختند که چندین دهه بعد، شالوده‌ای برای تحقیقاتِ پژوهش‌گرانِ برجسته‌ی رشته‌های مختلف (ازجمله مطالعات ادبی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، هنرهای بصری، مطالعات سینمایی و غیره) شد. نشانه‌شناسی چنان در روش‌ها و اهداف خود ناهمگن است که نمی‌توان آن را رشته‌ای واحد تلقی کرد. به بیان دقیق‌تر، نشانه‌شناسی یک حوزه‌ی میان‌رشته‌ای است که رویکردهای گوناگونی در آن دخیل هستند و از موضوعِ موردِ مطالعه‌ی آن تعاریفِ فلسفیِ متفاوتی وجود دارد. موضوعِ بررسیِ نشانه‌شناختی هر چیزی است که بتوان آن را همچون نظامی نشانه‌ای مطالعه کرد؛ نظامی که براساس قراردادها و رمزگان‌های فرهنگی یا فرآیندهای دلالتی، سازمان یافته است (مانند معماری، مُد، متن ادبی، اسطوره، نقاشی و فیلم).

پس‌زمینه‌ی تاریخی

از یونان باستان به این سو، در آثاری که متفکران غربی درباره‌ی فلسفه، منطق، دستور زبان، معرفت‌شناسی و دیگر حوزه‌ها نوشته‌اند، سنت‌های غنی و متنوع فکری دربابِ سرشت و کارکرد نشانه‌ها، دلالت و ارتباط شکل گرفته‌اند. اما نقش اندیشه‌ی غربیِ پیش از سوسور و پیرس در نظریه نشانه‌ها را نمی‌توان «نشانه‌شناسی» به معنای امروزیِ آن تلقی کرد. چنین نظری درباره‌ی تأملات هندی‌ها، چینی‌ها، ژاپنی‌ها و اعراب پیرامون نشانه نیز صادق است. با این حال، تمامی این سنت‌های پیشینِ نظریه‌ی نشانه‌ای، برای پی‌ریزی تاریخ نشانه‌شناسی ضروری هستند. متفکران پیش از سوسور و پیرس که آثارشان عموماً در تاریخ نشانه‌شناسی بسیار مهم تلقی می‌شوند، عبارت‌اند از: ارسطو، رواقیان، آگوستین قدیس، پوئنسو، و جان لاک. ارسطو در آثار خود پیرامون بوطیقا، فن بیان و منطق، نظریه‌ی مهمی را دربابِ نشانه ساخته و پرداخته کرد. اندیشه‌ی رواقی در آتن و توسط زنون کیتیونی شکل گرفت. و رواقیان در چارچوب مباحثاتشان دربابِ «لوگوس» یا خِرَدی که بنا بر جهان‌بینیِ آن‌ها، بر کیهان حکم می‌راند، مفصلاً درباره‌ی نظریه‌ی نشانه‌ها قلم‌فرسایی کردند. آگوستین اندیشه‌های متقدم و هم‌زمانِ خود درباره‌ی نشانه را درهم‌آمیخت. او این اندیشه‌ها را در ارتباط با شناخت مطرح کرد و طبقه‌بندی‌ای از نشانه‌ها به دست داد که تأثیرِ بسیار بر فلسفه‌ی زبان در دوران متأخر سده‌های میانه گذاشت. رساله‌ای در باره‌ی نشانه‌ها (۱۶۳۲) نوشته‌ی جان

پوئنسو (۱۵۸۹ـ۱۶۴۴) نخستین رساله‌ی نظام‌مند در زمینه‌ی نشانه‌شناسی محسوب می‌شود. اصطلاح «نشانه‌شناسی» را نخستین بار جان لاک (۱۶۳۲ـ۱۷۰۴) در رساله‌ای در بابِ فهم بشری (۱۶۹۰) به کار برد. او پیشنهاد کرد که نظریه‌ای درباره‌ی رابطه‌ی میان اندیشه‌ها و نشانه‌ها با نام «نشانه‌شناسی» ساخته و پرداخته شود. از آن زمان به بعد، نشانه‌شناسی همواره توجه خاصی به پرسش‌های معرفت‌شناسانه داشته است.

نشانه‌شناسی سوسور

سوسور در درس‌گفتارهایی که بین سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱ ایراد کرد، نظریات بدیعی پیرامون زبان و ارتباط مطرح کرد. پس از مرگ سوسور، شاگردان او، شارل بالی و آلبر سه‌شه‌یه، بر اساس یادداشت‌هایی که از سه دوره از کلاس‌های زبان‌شناسیِ سوسور برداشته بودند و نیز بر اساس یادداشت‌های خودِ سوسور طی سال‌های ۱۸۹۱ تا ۱۹۱۲، دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶) را تدوین کردند که به یکی از کتاب‌های دوران‌سازِ این سده بدل شد. نظریه‌ی سوسور درباره‌ی زبان و نشانه‌ی زبانی و پیشنهادِ وی در موردِ پیدایش علمی نوین که باید آن را «نشانه‌شناسی» نامید، تأثیری قاطع بر روش‌شناسی، اهداف و اصطلاحاتِ رشته‌های مختلفِ علوم انسانی و علوم اجتماعی گذاشته است.

تعریف سوسور از زبان و نشانه‌های زبانی‌ای که زبان را می‌سازند، شالوده‌ی اصلیِ اندیشه‌ی اوست. او کار خود را از تمایز میان زبان یا «لانگ» (به‌مثابه‌ی نظامی تجریدی و خود-تنظیم‌گر) و گفتار یا «پارول» (گفته‌های واقعی که شامل ویژگی‌های فردیِ گفتارِ گوینده نیز می‌شود) آغاز کرد. (نک: زبان / گفتار). زبان‌شناسی سوسوری بیش از آن که به بررسی گفته‌های ملموسی بپردازد که «گفتار» را می‌سازند به مطالعه‌ی زبان به‌مثابه‌ی نظامی انتزاعی می‌پردازد. سوسور در استعاره‌ای مشهور، «زبان» را به قواعدِ بازیِ شطرنج تشبیه می‌کند و آن را در مقابل بازی‌های واقعیِ شطرنج قرار می‌دهد که با «گفتار» تناظر دارند. «زبان» نظامی غیرِ شخصی است که فارغ از اراده و انتخابِ افراد عمل می‌کند و اجزاء و نحوه‌ی عمل آن را قراردادهای اجتماعی تعیین می‌کنند. بنابراین، زبان ماهیتی نهادی دارد و شبکه‌ای صوری از نشانه‌هاست.

سوسور نشانه‌ی زبانی را چیزی دوسویه می‌داند که می‌توان آن را به دو بخش تقسیم کرد. یکی تصویر آوایی یا «دال» و دیگری مفهوم یا «مدلول» که به دال مرتبط است. نه دال و نه مدلول، هیچ‌یک به‌خودیِ خود و به‌تنهایی نشانه نیستند، بلکه تنها به‌واسطه‌ی رابطه‌ی ساختاری‌شان با یکدیگر بدل به نشانه می‌شوند. از نظر سوسور، پیوند میان یک دال و مدلول‌متناظر با آن اساساً دل‌بخواهی است: هیچ انگیزه‌ی طبیعی‌ای آن‌ها را به هم پیوند نمی‌دهد. واژه‌های «cheval»، «horse» و «اسب» در زبان‌های فرانسوی، انگلیسی و فارسی، همگی به یک مفهوم دلالت دارند. تصاویرِ آواییِ خاصی که ما در هر مورد، به این مفهوم نسبت می‌دهیم دل‌بخواهی بودنِ این رابطه را نشان می‌دهد. دال و مدلول همچون دو روی یک کاغذ هستند: به هم پیوسته، اما جدا.

نوآوریِ دیگری که در رویکرد سوسور به زبان وجود دارد، تأکید وی بر این نکته است که در زبان، نه ارزش‌های مثبت، بلکه تنها تفاوت‌ها وجود دارند. به سخنِ دیگر، هیچ نشانه‌ی زبانی‌ای فی‌نفسه واجد معنا نیست، بلکه معنای خود را

به‌واسطه‌ی تقابلی که با دیگر نشانه‌ها در چارچوبِ نظامِ زبان دارد، به دست می‌آورد. از منظر واج‌شناسی (شاخه‌ای از زبان‌شناسی که به بررسی صداهای زبان به‌مثابه‌ی نظامی برساخته از تفاوت‌ها می‌پردازد)، «دور» تنها از رهگذرِ تقابل با واژه‌هایی چون «زور»، «دود»، «دار» و غیره معنادار می‌شود. سوسور اصل تفاوت را که در واج‌شناسی ارزشی محوری دارد، تعمیم می‌دهد تا به‌کمکِ آن، نحوه‌ی عملکردِ نظامِ زبان را به‌طورِ عام توضیح دهد. از دیدگاه سوسوری ــ دیدگاهی که در نشانه‌شناسیِ پس از آن نقشی تعیین‌کننده داشت ــ واحدهای جداگانه‌ی زبان تنها از راه تقابل‌ها و تفاوت‌ها معنادار می‌شوند. درنتیجه، معنا تماماً محصولِ روابطِ میانِ عناصر در چارچوب نظام است.

جنبه‌ی بسیار مهم دیگر اندیشه‌ی سوسور، تمایزی است که او میان محورهای هم‌نشینی و جانشینی قائل می‌شود. محور هم‌نشینی از کنارِ هم قرارگرفتنِ واحدهای زبانی به صورتِ خطی و از ترکیبِ آن‌ها به صورتِ زنجیره‌ای شکل می‌گیرد. محور جانشینی از واحدهای زبانی‌ای شکل می‌گیرد که می‌توانند به‌اعتبارِ تشابه معنایی‌شان، با نشانه‌های حاضر در یک گفته‌ی معین، جایگزین آن‌ها شوند. سوسور با قرار دادنِ تمایز محورهای هم‌نشینی و جانشینی در کانون نگرش خود به زبان، خواننده را نسبت به دو نوعِ متمایزِ فعالیتِ ذهنی که در کاربرد زبان ضروری هستند، آگاه می‌کند: نخست ترکیب خطیِ عناصر که در آن هر عنصری معنای خود را در تقابل با عناصر پیشین و پسین خود به دست می‌آورد (روابط مبتنی بر حضور)؛ و دوم جایگزینیِ احتمالیِ یک عنصر با عنصری دیگر، برپایه‌ی پیوندهای مشترکی که این دو عنصر با هم دارند (روابط مبتنی بر غیاب). توصیفی که سوسور از محورهای جانشینی و هم‌نشینی به دست داد، بر مطالعات بعدی پیرامون استعاره و مجاز تأثیر گذاشته است. (نک: استعاره / مجاز مرسل).

سوسور میان بررسی هم‌زمانی و بررسی درزمانی نیز تمایل قائل می‌شود. او مطالعه‌ی درزمانی ــ یعنی مطالعه‌ی زبان برپایه‌ی تحولات آن در طی زمان ــ را از محدوده‌ی کارِ خود کنار می‌گذارد و رویکردی هم‌زمانی را در مطالعه‌ی زبان اختیار می‌کند و به بررسی روابطِ کارکردیِ نشانه‌ها در نظامی معین و در زمانی مشخص می‌پردازد. این تمایز تأثیر بسیاری بر آثارِ بعدیِ نشانه‌شناسی گذاشت. او با برگزیدنِ دیدگاهِ هم‌زمانی به‌مثابه‌ی چارچوبی برای فهم و تجزیه و تحلیلِ زبان، کار خود را از زبان‌شناسی پیش از خود جدا می‌کند. سوسور رهیافت این نوع از زبان‌شناسی در پی‌گیریِ تحولاتِ زبان در گذر زمان را بیش از اندازه تاریخی تلقی می‌کند. امتیاز دیدگاه هم‌زمانی در این است که نقش‌ها و روابط ساختاریِ زبان به‌مثابه‌ی یک نظام مستقلِ کارکردی را برجسته می‌سازد.

تأکید سوسور بر ویژگی اساساً دل‌بخواهیِ زبان و کارکرد مبتنی بر تفاوتِ آن، بیشترین تأثیر را در اندیشه‌ی نشانه‌شناختی پس از وی داشته است.

نشانه‌شناسی پیرس

تعاریفی که چارلز سندرس پیرس از نشانه به دست داد از بسیاری جهات با دیدگاه سوسور تفاوت داشت. در آغاز، نگره‌ی سوسوری بر مطالعات نشانه‌شناختی سایه افکنده بود. اما در سال‌های اخیر اندیشه‌های پیرس تأثیری گسترده بر حلقه‌های نشانه‌شناسی داشته و اهمیتی برابر با

دیدگاه سوسور پیدا کرده است، و حتی در بعضی حوزه‌ها نظرات او جایگزین بینش سوسوری شده است. اندیشه‌ی پیرس دشوار و منحصربه فرد است. تا مدت‌ها فقط بخشی از آن در دسترس بود، اما اخیراً، چاپ تازه‌ای از آثار فلسفیِ پیرس مشتمل بر مجموعه‌ای ۲۴ جلدی ــ هر مجلد در ۶۰۰ صفحه ــ فراهم آمده است و همین امر به بسط و گسترش اندیشه‌های او کمک می‌کند.

پیرس در مقامِ یک منطق‌دان، پیش از هر چیز به نشانه‌ها در چارچوب رابطه‌ای که با شناخت و اندیشه‌ی انتزاعی دارند، توجه می‌کند. او نشانه‌پردازی (فرآیند تولید و تفسیر نشانه‌ها) را امری بنیادی در همه‌ی سویه‌های واقعیت می‌داند و معتقد است در همه‌ی ساحت‌های زندگی حضور دارد. سوسور نشانه را پدیده‌ای دوسویه تعریف می‌کرد و آن را رابطه‌ای ساختاری میان دال و مدلول می‌انگاشت، اما پیرس دیدگاه دیگری را مطرح کرد. از نظر او نشانه پدیده‌ای سه‌گانی بود. نشانه‌ی پیرس از رهگذرِ رابطه‌ای که با موضوع (چیزی که به آن دلالت می‌کند) و «تعبیر» خود دارد (که تقریباً همان ایده‌ای است که نشانه تولید می‌کند) ساخته می‌شود. نظر پیرس در موردِ تعبیر، دیدگاه او درباره‌ی نشانه را از دیگران متمایز می‌سازد. به اعتقاد او، تعبیر که همان اثرِ ذهنی یا اندیشه‌ای است که بر اساس رابطه‌ی میان نشانه و موضوع ایجاد می‌شود، خود، یک نشانه است. افزون بر این، خودِ آن نیز از طریقِ فرآیندِ فهم و تعبیر، نشانه‌ای دیگر ــ تعبیری دیگر ــ تولید می‌کند. پیرس این تولیدِ مداوم و پیاپی را که معرف ساختار عقل است، «نشانه‌پردازی بی‌پایان» می‌خواند. نشانه‌ی پیرس، هم ناظر بر جایگزینی است و هم ناظر بر تعبیر. نشانه به‌جای چیزِ دیگری غیر از خود قرار می‌گیرد و هر نشانه و هر تعبیرِ پی‌آیندِ آن شناخت را به پیش می‌برد.

پیرس علاوه‌بر این که تعاریفی برای نشانه‌ها ارائه می‌کند، نظامی هم برای طبقه‌بندیِ آن‌ها طراحی می‌کند، و بر اساس ویژگی‌های بنیادیِ آن‌ها به‌مثابه‌ی نشانه، و بر اساسِ رابطه‌ای که با «موضوع» و «تعبیر» خود دارند، آن‌ها را طبقه‌بندی می‌کند. او همچنین در طبقه‌بندی‌ای که از نشانه‌ها به دست می‌دهد، میان سه وجهِ وجود تمایز قائل می‌شود: اولیّت، دومیّت و سومیّت. اولیّت ویژگی چیزها را در خودِ آن‌ها مشخص می‌کند (مثلاً قرمزیِ یک شیءِ قرمزرنگ). دومیّت به رویدادهای واقعی‌ای مربوط می‌شود که شبیه ویژگی‌های ذاتی‌ای که پیرس آن‌ها را «اوّلی‌ها» می‌خواند نیستند. یک «دوّمی» در ارتباط با چیزی دیگر یا در واکنش به آن وجود دارد. سومیّت وجهِ پیچیده‌تری از وجود است و مشخصه‌ی قوانین و مفاهیم عامی است که میان اوّلی‌ها و دوّمی‌ها ارتباط برقرار می‌کنند.

در میان دسته‌بندی‌هایی که پیرس در طبقه‌بندی نشانه‌ایِ خود به دست داده، سه‌گانیِ شمایل، نمایه و نماد بیشترین توجهِ نظریه‌پردازان و محققانِ متأخرِ نشانه‌شناسی را به خود جلب کرده است. (نیز نک: شمایل / شمایل‌شناسی). «شمایل» نشانه‌ای است که به موضوعِ خود شباهت دارد. یک چهره‌نگاره، به‌واسطه‌ی شباهت با کسی که آن چهره‌نگاره بازنمایی می‌کند، یک شمایل است. رابطه‌ی «نمایه» با موضوعِ خود بر پایه‌ی مجاورتِ مادی است. رابطه‌ی دود و آتشی که دود بر آن دلالت می‌کند، رابطه‌ای نمایه‌ای است. رابطه‌ی «نماد» با موضوعِ آن رابطه‌ای مبتنی بر قانون یا قرارداد است. هر نشانه‌ی زبانی که بر پایه‌ی قرارداد بر مفهومی

دلالت می‌کند، نوعی نماد است. پیرس متذکر می‌شود که شمایل‌ها، نمایه‌ها یا نمادهای ناب بسیار کمیاب هستند، و درواقع، این سه نوع مکمل یکدیگراند.

دیدگاهِ سه‌گانیِ پیرس درباره‌ی نشانه و تبیینی که او با استفاده از مفهوم تعبیر از نشانه‌پردازی به دست داد، مهم‌ترین دستاوردِ وی برای نشانه‌شناسیِ سده‌ی بیستم بوده است.

تأثیر نشانه‌شناسی بر روش نقد ادبی

تأثیر نشانه‌شناسی بر مطالعات ادبی تنها به برشمردنِ «درون‌مایه‌ها» محدود نشد، بلکه توجه ناقدان را به ساختارها و روابط درونِ متن نیز معطوف کرد. درحالی که پیش‌تر نقد ادبی عمدتاً به بررسی معنای متون می‌پرداخت، نشانه‌شناسی نشان می‌دهد که چگونه معنا از طریق الگوهای نشانه‌های به‌هم‌بسته، در متن تولید می‌شود. به احتمال قوی، تأثیر نشانه‌شناسی موجب شده است که نقد ادبی نظام‌مندتر، موشکافانه‌تر و علمی‌تر شود و این نشان می‌دهد که مسئله‌ی روش‌شناسی در علوم انسانی بار دیگر مورد توجه قرار گرفته است. و نیز از آن‌جاکه نشانه‌شناسی معنا را نه یک رخ‌دادِ طبیعی، بلکه محصول عملِ رمزگان‌ها و قراردادها می‌داند (نک: رمزگان)، ما شاهد آن بوده‌ایم که خوانشِ متن ادبی به‌مثابه‌ی بیانِ روانِ یگانه و شخصیِ یک نویسنده‌ی خاص یا به‌مثابه‌ی یک دنیای خیالی، به طورِ فزاینده‌ای مورد انتقاد قرار گرفته است.

نشانه‌شناسی و شعر

آثار یوری لوتمن نظریه‌پرداز روس، و مایکل ریفاتر، ناقد آمریکاییِ فرانسوی‌تبار، مدل‌های انتقادی مهمی برای تجزیه و تحلیل شعر فراهم آورده‌اند. لوتمن بنیان‌گذار و نظریه‌پرداز برجسته‌ی مکتبِ نشانه‌شناسیِ تارتو، و وارث و گسترش‌دهنده‌ی اندیشه‌ها و روش‌های صورت‌گرایان روس بوده است. (نک: مکتب تارتو؛ صورت‌گرایی روسی). کتاب‌های او یعنی ساختار متن هنری (۱۹۷۰) و تجزیه و تحلیل متن شعری: ساختار شعر (۱۹۷۲) از عمده‌ترین منابع نشانه‌شناسی در اتحاد شوروی به شمار می‌آیند. لوتمن متنِ شعری را نظامی پایگانی و پیچیده می‌داند که در آن، هر یک از اجزا با دیگر اجزاءِ ارتباط دارد. هر متنِ ادبی نظام‌های متعددی ازجمله قافیه، وزن و عناصر واژگانی را شامل می‌شود. تأثیراتی که متن بر خواننده می‌گذارد، ناشی از برخوردها و کشمکش‌های میان این نظام‌هاست. لوتمن برای مجزاکردنِ عناصری که به صورت مکرر در متن ظاهر می‌شوند و در نتیجه، برای تعیین سازمانِ زیربناییِ متن، روشی مبتنی بر «تضاد‌ـ‌مقایسه» ابداع کرد. او در جستجوی آن است که نظام قواعدی را که در متن عمل می‌کنند بیابد، و آن‌گاه، انحرافات گوناگونی را که از این نظام صورت می‌گیرد مشخص سازد. وقوع چنین انحرافاتی ادراک خواننده را به چالش می‌کشد. از نظر لوتمن، فرآیندِ به چالش کشیدنِ قراردادهای تثبیت‌شده‌ی ادبی، که به‌واسطه‌ی انحراف از آن‌ها صورت می‌گیرد، یک جنبه‌ی اساسیِ تحولِ ادبیات است.

ریفاتر در کتاب نشانه‌شناسی شعر (۱۹۷۸)، دو سطح برای متن شعری قائل می‌شود: «سطح محاکاتی» (متن به‌مثابه‌ی بازنمودِ واقعیت، زنجیره‌ای از واحدهای اطلاعاتیِ متوالی) و «سطح معنایی» (متن به‌مثابه‌ی واحد معناییِ یکه‌ای که بر پایه‌ی تفسیر ساخته می‌شود). خواننده برای فهمِ متن در سطح نشانه‌ای ــ و

ادبیّت ــ باید از سطح محاکاتی عبور کند ــ سطحی که در آن برخی اجزا اگر به صورت ارجاعی خوانده شوند فهمیده نمی‌شوند ــ و به سطح معنایی برسد ــ جایی که معنا به طورِ غیرِ مستقیم و تلویحی بیان می‌شود. خواننده برای گذر از سطح محاکاتی به سطح معنایی، باید شبکه‌ی معنایی را تشخیص دهد و آن را تحت کنترل درآورد؛ شبکه‌ای که ریفاتر آن را «هیپوگرام» می‌نامد (یک کلمه، کلیشه، جمله یا گروهی از تداعی‌های قراردادی). هیپوگرام هم بیرون از خودِ متن قرار دارد، و هم آن را تولید می‌کند. هیپوگرام معنای متن نیست، ولی برای کشف آن ضروری است. خواننده در حین این که معنابن‌ها (واحدهای کمینه‌ی معنا) و پیش‌فرض‌هایی را که کلمات متن بیانگرِ آن‌هایند دنبال می‌کند، می‌تواند شبکه‌ی پنهان تداعی‌هایی را که هیپوگرام را می‌سازند، کشف کند. (نک: معنابُن). ریفاتر در فصل‌های آغازینِ نشانه‌شناسی شعر، نحوه‌ی وقوع این فرآیند را مکرراً نشان می‌دهد.

نشانه‌شناسی و روایت

مطالعه‌ی نشانه‌شناختیِ روایت یا روایت ـ شناسی با کوشش‌های صورت‌گرایان روس برای تدوینِ سنخ‌شناسیِ کارکردهای بنیادین پیرنگ در روایت، آغاز می‌شود. (نیز نک: داستان / پیرنگ). کتاب ولادیمیر پروپ، ریخت‌شناسیِ قصه‌های پریان (۱۹۲۸)، تأثیر به‌سزایی در نشانه‌شناسی روایی پس از آن گذاشته است.

نظریه‌پردازان مکتب پراگ (طی سال‌های ۱۹۲۶ تا ۱۹۴۸) کارِ نشانه‌شناسیِ روایی را که صورت‌گرایان روس آغازگرِ آن بودند، پی گرفتند و آن را بسط و گسترش دادند. روایت‌شناسی در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، در فرانسه شکوفا شد و متفکرانی همچون رولان بارت، تزوتان تودوروف، ژرار ژنت و آ. ژ. گرِماس بررسی‌های انتقادی و نظریِ مهمی در این زمینه انجام دادند.

مقاله‌ی «تحلیل ساختاری روایت» (۱۹۶۶) نوشته‌ی رولان بارت از آثارِ بسیار مهم در زمینه‌ی روایت‌شناسی است، هرچند که بعدها روش‌ها و دیدگاه‌های او در این زمینه تغییر کرد. او پیشنهاد کرد که متنِ روایی به واحدهای ساختاریِ مجزایی تقسیم شود: این واحدها عبارت‌اند از «نقش‌ها» و «نمایه‌ها» (عناصری که نشان‌گرِ شخصیت، فضا و غیره هستند). بارت کوشید بر اساس این فرآیند، یک مدل ساختاری را برای تجزیه و تحلیل پی‌ریزی کند؛ مدلی که بتوان آن را در موردِ متون روایی به طورِ عام به کار بست. بارت در کتاب بعدی‌اش، اس / زد (۱۹۷۰) که بررسی داستانِ سارازینِ بالزاک بود، دیدگاهِ قبلی خود مبنی بر تجزیه‌ی متن به واحدهای ساختاریِ ثابت را کنار گذاشت، و درعوض، بر چندمعنایی بودنِ متن و بازیِ پویا و چندلایه‌ی معنا تأکید کرد.

گرِماس در معناشناسی ساختاری (۱۹۶۶)، در باره‌ی معنا (۱۹۷۰) و موپاسان: نشانه‌شناسی متن (۱۹۷۶)، با استفاده از مفاهیم زبان‌شناسیِ ساختاری، دستور زبانِ پیرنگ را از متونِ روایی استخراج می‌کند.

گرِماس اساساً در جستجوی ژرف‌ساختی است که در بنیانِ همه‌ی متونِ روایی نهفته است. «مدل عناصر رواییِ» گرِماس حاصلِ کاربستِ تحلیل‌های نحوی در تجزیه و تحلیلِ پیرنگ، درچارچوبِ سنتِ روایت‌شناسیِ پروپ است. (نک: عنصر روایی). از دید گرِماس، هر پیرنگِ مشخص را می‌توان به سه جفت نقشِ رواییِ فاعل /مفعول، فرستنده /گیرنده، و یاری‌گر / حریف فروکاست.

گره‌ماس برای ساختن یک مدل نظری، از مفهومِ سوسوری و یاکوبسنیِ تقابل‌های دوگانی به‌مثابه‌ی مولّدان معنا استفاده می‌کند؛ و این مدلی است که به زعمِ وی می‌تواند ساختار بنیادیِ دلالت را توضیح دهد. (نک: تقابل دوگانی). گره‌ماس برای نشان دادنِ ساختارِ بنیادیِ معنای روایت‌ها از آن‌چه خود «مربع نشانه‌ای» می‌نامد استفاده می‌کند. این مربع بر اساس تقابل‌ها و تضادهای عناصری نظیر زندگی، مرگ و مضامینِ بدیلِ آن‌ها، نا‌ـزندگی و نا‌ـمرگ، شکل می‌گیرد. ظاهراً این عناصر از طریقِ تأثیر متقابل‌شان، همه‌ی کنش‌های ممکن را در یک روایت مشخص دربر می‌گیرند.

نشانه‌شناسی و تئاتر

کاربست دیدگاه نشانه‌شناختی در مطالعه‌ی تئاتر با فعالیت‌هایی شروع شد که در دهه‌ی ۱۹۳۰، در چارچوب مکتب پراگ صورت گرفت. نظریه‌ـپردازان مکتب پراگ در آثارشان به بررسیِ مقولاتی مانند ویژگیِ نشانه‌های نمایشی، شناسایی و طبقه‌بندی این نشانه‌ها و ماهیتِ دقیقِ نقشِ آن‌ها روی صحنه می‌پردازند.

تادئوش کوزان، محقق لهستانی، در مقاله‌ی مهمی که به سال ۱۹۶۸ نوشت، طبقه‌بندی ۱۳ نظامه‌ای از نشانه‌هایی که در هر اجرای نمایشی، در تعامل با یکدیگر هستند پیشنهاد کرد و کفایتِ مدلِ زبان‌شناختی را برای توضیح پیچیدگی‌ها و ناهمگنی‌های تئاتر به‌مثابه‌ی یک نظام نشانه‌ای زیر سؤال برد. به طورِ کلی، ما شاهد آنیم که کاربستِ روشِ نشانه‌شناختی در بررسی متون نمایشی، مدام کاهش می‌یابد و درعوض «نمایشِ» تئاتری یا «متن‌ـاجرا» موضوعِ بررسی نشانه‌شناسی تئاتر قرار می‌گیرد. (نک: نقدِ نمایش). کار پاتریس پاوی که از نشانه‌شناسان برجسته‌ی تئاتر است، مورد توجه بسیار قرار گرفته است. کتاب او، مسائل نشانه‌شناسی تئاتر (۱۹۷۶)، مقولات اصلیِ مطرح‌شده در این رویکرد به تئاتر را بیان می‌کند.

رابطه‌ی نشانه‌شناسی با دیگر مکاتب و رویکردها

بسیاری از ناقدان مارکسیست، نشانه‌شناسی را رویکردی صورت‌گرا، غیرِ تاریخی، ارتجاعی و همدست ایدئولوژیِ بورژوایی دانسته‌اند و آن را به باد انتقاد گرفته‌اند؛ زیرا نشانه‌شناسان می‌خواهند متن ادبی را از دیدگاهی هم‌زمانی و به‌مثابه‌ی نظامی غیرِ شخصی بررسی کنند که تفسیر آن مبتنی است بر رمزگشاییِ پایگان‌های ساختاریِ درونی آن و نیز روابطِ متقابلِ نشانه‌های متنی. (نک: نقد مارکسیستی). برخی از ناقدان مارکسیست به این دلیل از نشانه‌شناسانِ پیروِ سوسور و پیرس انتقاد می‌کنند که معتقدند آن‌ها با کنارگذاشتنِ مصادیق (جهان اجتماعی که زبان به آن ارجاع می‌کند) از تحلیلِ خود، اهمیت تاریخ را منکر می‌شوند. با این وجود، سایرِ متفکران مارکسیست و به ویژه لویی آلتوسر می‌کوشند تا دیدگاه مارکسیستی درباره‌ی مناسبات اجتماعی و ایدئولوژی را با رویکرد نشانه‌شناختی به زبان و متنیت تلفیق کنند.

واکنش ناقدان فمینیست نسبت به نشانه‌ـشناسی با علاقه و احتیاط همراه است. از آن‌جاکه نشانه‌شناسی ساختارهای صوری را در نظام‌های غیرِ شخصی مطالعه می‌کند، برخی از فمینیست‌ها بر این باورند که نشانه‌شناسی وجودِ دیدگاهِ یک سوژه‌ی مذکر را در پس یک نظامِ خنثای دروغین پنهان می‌کند. برخی دیگر از ناقدانِ فمینیست، با

توجه خاصِ نشانه‌شناسی به معنا به‌مثابه‌ی امری که شالوده‌ی اجتماعی و تعیّن فرهنگی دارد موافق هستند. نشانه‌شناسی، به طورِ بالقوه، این حکم فمینیستی را ترویج می‌کند که معنا نه طبیعی است و نه خداداد. (نک: نقد فمینیستی).

ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی، نقد مهمی از نشانه‌شناسی به دست داده است. وی در کتاب در باره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷)، آراءِ بنیادین و موضع انتقادی خود را که به واسازی مشهور است معرفی می‌کند. دریدا استدلال‌هایی علیه برداشت سوسوری از زبان و نشانه‌ی زبانی مطرح کرد و آن را نقطه‌ی آغازِ دیدگاهِ جدیدی درباره‌ی زبان و متینت قرار داد. وی نظر سوسور در موردِ تعریف زبان به‌مثابه‌ی صورت و نه ماده را می‌پذیرد و توصیفِ او از رابطه‌ی دال و مدلول، و تلقیِ دل‌بخواهی از رابطه‌ی نشانه و مرجع را می‌ستاید. با این حال، دریدا معتقد است که سوسور اهمیت زیادی به زبانِ گفتاری و مادیّتِ دال می‌دهد و درنتیجه، نقشی درجه دوم برای نوشتار قائل می‌شود و آن را فرعِ بر گفتار می‌داند؛ افزون بر این، سوسور گرایشی به سوی متافیزیک حضور از خود نشان می‌دهد؛ و این امری است که از دید دریدا، اندیشه‌ی غربی را به طورِ عام فراگرفته است. دریدا معتقد است که در سنت غربی همواره چنین انگاشته شده که زبانِ گفتاری با توهّماتی که از بی‌واسطگی و حضور به همراه دارد، گوهرِ زبان را نمایان می‌کند. به این ترتیب، اندیشه‌ی غربی گرفتارِ برداشت‌های غلطی در موردِ توانایی زبان برای بیان هستی، برای به تسخیر درآوردن کمالِ اندیشه‌ی فردی در قالبِ نوشتار و غیره می‌شود. دریدا تأکید سوسور بر تفاوت‌های مبتنی بر تقابل و نبود ارزش‌های مثبت در زبان را می‌پذیرد، اما معتقد است که سوسور نمی‌تواند این نگرش را تا نتیجه‌ی منطقیِ آن دنبال کند. دریدا به جای مفهومِ سوسوریِ تفاوت به‌مثابه‌ی ویژگیِ اصلیِ زبان، مفهوم «تفاوط» را می‌نشاند. (نک: تفاوت / تفاوط). مفهوم تفاوط نشانگرِ این موضوع است که زبان برپایه‌های تفاوت‌ها و تأخیرهایِ مدامِ معنایی عمل می‌کند، تفاوت‌ها و تأخیرهایی که تنها ردّی زبانی به دنبالِ فرد به جای می‌گذارند. به نظر دریدا، این ردّها برخلافِ نشانه‌ی زبانیِ سوسور، بازنماینده‌ی حضور و کمال نیستند، بلکه نشانگرِ حرکتی بی‌پایان به سوی معنایند. نظر دریدا درباره‌ی نوشتار به‌مثابه‌ی امری که شالوده‌ی آن به طورِ سلبی، بر غیبت و تأخیر استوار است، فهمِ ناقدانِ ادبی از متینت و نیز نحوه‌ی خوانش آنانَ از آراءِ سوسور و دیگر نشانه‌شناسان را از بنیاد تغییر داد.

ژاک لاکان، ناقد و روان‌کاوِ فرانسوی، در کارِ خود، روان‌کاویِ فرویدی را با زبان‌شناسی پساسوسوری ادغام می‌کند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی). او معتقد است که زبان به سوژه‌ی انسانی شکل می‌دهد، همچنان که ناخودآگاه در نظریه‌ی فروید چنین می‌کند. زبان، همچون ناخودآگاه، نظامی غیرِ شخصی است که در کنترل سوژه نیست و سوژه همواره نسبت به آن بیگانه می‌ماند. لاکان با بیان فرآیندهای روانی ـ جنسی که اساساً از طریق زبان عمل می‌کنند، مدل فرویدی را تغییر می‌دهد. او می‌گوید نه تنها کنش‌های زبانیِ ارتباط و دلالت پیوندِ نزدیکی با کارکرد ناخودآگاه دارند، بلکه خودِ ناخودآگاه نیز ساختاری شبیه به زبان دارد. او تصویر سوسور از رابطه‌ی میان دال و مدلول را تغییر می‌دهد تا نظریه‌ی فروید درباره‌ی فرآیندهای واپس‌رانی را در کارکردِ زبان وارد کند. در اندیشه‌ی لاکانی،

خطی که دال و مدلول را از هم جدا می‌کند، نمایاننده‌ی خلأ یا شکافی است که هم مظهر کارکردِ تفاوت در زبان است ــ کارکردی که در آن هیچ‌گاه دال و مدلول بر هم منطبق نمی‌شوند ــ و هم مظهر خلأ گریزناپذیر در مرکز سوژه‌گی. مفهوم لاکانیِ «میل»، از برخی جهات، با مفهوم دریداییِ نوشتار به‌مثابه‌ی «تفاوط» شباهت دارد؛ لاکان نیز تمام فرضیاتی را که زبان را قادر به دسترسی به حضور و شناختِ بی‌واسطه می‌دانند، موهوم تلقی می‌کند و آن‌ها را به بادِ انتقاد می‌گیرد. از نظر لاکان شاید لحظه‌ی سرنوشت‌سازِ شکل‌گیریِ سوژه‌گیِ زمانی باشد که سوژه از مرحله‌ی خیالی (قلمرو پیشازبانیِ خیال‌پردازی‌ها و توّهمات مربوط به کلیت) وارد مرحله‌ی نمادین می‌شود. (نک: خیالی / نمادین / واقعی). ورود به مرحله‌ی نمادین متضمن تشخیص تأثیراتِ بیگانه‌ساز و فاصله‌گذارِ زبان از سوی سوژه است؛ تأثیراتی که نمی‌توانند کمالِ معنا را حاضر کنند. همچنین، ورود به این مرحله متضمنِ آگاهیِ سوژه از سترونی و ناممکن بودنِ همیشگیِ ارضاءِ امیال است.

فعالیت بسیار در عرصه‌ی نظریه‌پردازی نشانه‌شناختی و کاربستِ بی‌شمارِ روش‌های نشانه‌شناختی در تجزیه و تحلیلِ گستره‌ی وسیعی از موضوعات پژوهشی در این سده، نشان‌دهنده‌ی گسترش و پالایش مستمرِ مفاهیم و روش‌هایی است که نشانه‌شناسی در تمامی حوزه‌ها ایجاد کرده است. با این وجود، برخی از ناظران پیش‌بینی می‌کنند که میزان نفوذ نشانه‌شناسی در سال‌های آینده کاهش یابد.

← نشانه؛ نشانه‌پردازی؛ دال / مدلول / دلالت؛ ساختارگرایی؛ روایت‌شناسی

John Stout

نظریه‌ی انتقادی (Critical Theory)

اصطلاح نظریه‌ی انتقادی را چند نسل از متفکرانِ مکتب فرانکفورت به کار برده‌اند و در چارچوب همین مکتب، نظریه‌ی انتقادی اهمیتی خاص یافته است. با این‌که نظریه‌ی انتقادی به بهترین نحو، رویکردِ کلیِ این سنت را بیان می‌کند، اما نباید آن را با معنای عامِ آن در مقامِ نقد ادبی خلط کرد. مکتب فرانکفورت اغلب نقدِ ادبی را یا گونه‌ای از هرمنوتیک می‌انگارد که مبتنی است بر علائق عملیِ تفسیر و نقد یا کشف معنای نهان یا معوق در متون (واسازی، نظریه‌ی دریافت)، و یا آن را نوعی اثبات‌گرایی می‌داند که مبتنی است بر علاقه‌ی فنی به تبیین (نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی، نقد تکوینی). نظریه‌ی انتقادی آن‌گونه که در سنتِ فرانکفورت تعریف می‌شود، پاسخی است به تمایلات رهایی‌بخش در زیبایی‌شناسی و فعالیت‌های اجتماعی. این اصطلاح را نخستین بار ماکس هورکهایمر در حدود سال ۱۹۳۲، چنین تعریف کرد: نظریه‌ی انتقادی رویکردی است که همه‌ی انواعِ دانش، اعم از علمی، اخلاقی یا زیبایی‌شناختی را ناشی از مجموعه‌ای از منافع اجتماعی می‌داند. به این ترتیب، نظریه‌ی انتقادی با آن‌دسته از رویکردهای موجود در علوم انسانی و علوم اجتماعی پیوند دارد که می‌خواهند نظریه‌ای فراهم آورند که تمایلات رهایی‌بخشی را که واردِ نظمِ کنشِ اجتماعی می‌شوند، تبیین کنند (نک: منبع [۶۴۰]).

نظریه‌ی انتقادی در مفهومِ امروزینِ آن نشان می‌دهد که همه‌ی انواعِ دانش ریشه در منافعی دارند که فعالیت‌های اجتماعی و ارتباطیِ سوژه‌های متعلق به یک طبقه، جنسیت، قومیت و نژاد را متأثر می‌کنند (نانسی فریزر؛ نک: منبع

[۵۱۷]). این منافع هیچ‌گاه ثابت، ایستا و منفرد باقی نمی‌مانند. آن‌ها همواره در حال تغییر هستند و ممکن است با هم تزاحم یا تداخل پیدا کنند یا این که با هم همراه شوند. نظریه‌ی انتقادی کارِ خود را از طریق طرح و مقایسه‌ی انواع تبیین‌های ممکن درباره‌ی سوژه‌ی کنش‌های اجتماعی انجام می‌دهد. نظریه‌ی انتقادی تبیین‌های عام را از سوی هر رویکردی که صورت گرفته باشد، نفی می‌کند و درعین حال، از هر یک از این رویکردها تبیین‌هایی را اخذ و ترکیب می‌کند که بتوانند به تدوین یک نظریه‌ی هنجاری کمک کنند؛ نظریه‌ای درباره‌ی آن‌چه باید برای رهاییِ سوژه‌های کنشِ اجتماعی از قید سلطه انجام داد.

فعالیت‌های اجتماعی أشکال بخردانه‌ی کنش هستند. آن‌ها از خردِ انتقادی یا ابزاری‌ای ناشی شده‌اند که سوژه‌ها در آن‌ها نقش دارند (ماکس هورکهایمر؛ نک: منابع [۷۳۶] و [۷۳۷]). خردِ ابزاری جانبِ سلطه را می‌گیرد و خردِ انتقادی جانبِ رهایی را. نظریه‌ی انتقادی می‌کوشد تا خردِ ابزاری را نفی کند و با تجهیز سوژه‌ها به دانشی درموردِ خود و خصوصاً در مورد آن‌چه می‌توانند بشوند، آنان را آزاد سازد. درمقابل، خردِ ابزاری می‌خواهد میان سوژه‌ها و سلطه‌ای که بر آنان تحمیل شده، نوعی همانندی ایجاد کند. نمونه‌ای از خردِ ابزاری تلاشِ جامعه برای سلطه بر طبیعت، فروکاستنِ آن به منافع خود و تغییر دادنِ آن در جهت انطباقِ آن با نیازهای انسان است. نظریه‌ی انتقادی ادعای صدقِ خردِ ابزاری را که بر نظریه‌های مبتنی بر عینیت استوار است، رد می‌کند؛ نظریه‌هایی که می‌خواهند پدیده‌های انسانی را برمبنای روش‌های علوم طبیعی تبیین کنند (نک: منبع [۱۷]). نظریه‌ی انتقادی از علائق صرفاً عملیِ علومِ هرمنوتیکی نیز فاصله می‌گیرد، علومی که می‌کوشند معنا را صرفاً از طریق تفسیرِ بازنمودهای فعالیت‌های اجتماعی کشف کنند. نظریه‌ی انتقادی رویکردی خودبازتابنده اما تبیینی به نظریه‌پردازی است، زیرا نه فقط بر بازنمودِ سوژه‌ی فعالیت‌های اجتماعی، بلکه بر رهاییِ آن نیز اصرار می‌ورزد. به‌همین دلیل است که همواره بخشی از آن به خود معطوف می‌شود و همواره ریشه در فرآیند تغییر دارد.

← مکتب فرانکفورت

Greg Nielsen

نظریه‌ی پسا_استعماری

(Post-colonial Theory)

نظریه‌ی پسا_استعماری مجموعه‌ای از شیوه‌های انتقادی و نظری را دربر می‌گیرد که در بررسی فرهنگِ مستعمره‌های پیشینِ امپراتوری‌های اروپایی (ادبیات، سیاست، تاریخ و غیره) به کار گرفته شده‌اند. نظریه‌ی پسا_استعماری، یا به بیان دقیق‌تر، نظریه‌های پسا_استعماری درعین این که به روش یا مکتب خاصی منحصر نمی‌شوند، اما بر فرضیات خاصی تکیه می‌زنند: این نظریه‌ها سودمندیِ حضورِ امپراتوری را در مستعمره‌ها (که در عباراتی از قبیلِ «هدیه‌ی تمدن»، «میراث ادبی بریتانیا» و یا حتی «نوزایی» مشهود است) زیر سؤال می‌برند و موضوعاتی همچون نژادپرستی و بهره‌کشی را مطرح می‌کنند.

مسئله‌ی جایگاه سوژه‌ی استعماری یا پسا_استعماری در کانون همه‌ی این نظریه‌ها قرار دارد. (نک: سوژه / ابژه). نقد پسا_استعماری در مقابلِ سنتِ دیرپای روایت‌های امپراتوری‌های اروپایی، یک «پادروایت» ارائه می‌کند؛

با این‌همه، پسوند «پسا» در نامِ این نظریه‌ها همیشه هم آسان پذیرفته نمی‌شود. در حالی که این فرهنگ‌ها به دورانی تعلق دارند که دیگر مستعمره‌ای وجود ندارد، بسیاری از نظریه‌پردازان واژه‌ی پسااستعماری را هم‌چون پساساختارگرایی و پسامدرنیسم بدون خط تیره می‌نویسند و درنتیجه به نظر می‌رسد که این واژه به وضعیتی از آگاهی اشاره دارد که یکسره با آگاهیِ مربوط به دوره‌ی متقدمِ آن متفاوت است.

روش‌ها

نظریه‌پردازان پسا-استعماری روش‌ها و نظریه‌های گوناگونی را به کار می‌بندند و این سرهم‌بندیِ اغلب آشکار، معمولاً در قالبِ اقدامی قاطع علیه سنت‌های تمامیت‌بخشِ اروپایی ارائه می‌شود. (نک: تمامیت‌بخشی). بسیاری از وجوهِ تکوین و شکل‌گیری نظریه‌ی پسا-استعماری را می‌توان با روند رشدِ مطالعات فرهنگی و فمینیستی و روایت‌های سیاسی‌ترِ ادبیات تطبیقی مقایسه کرد. (نیز نک: نقد فمینیستی؛ نقد ماتریالیستی؛ ماتریالیسم فرهنگی؛ نقد مارکسیستی؛ نوتاریخی-باوری).

چهره‌های اصلی و تاریخچه

همان‌طور که ادوارد سعید، یکی از چهره‌های برجسته‌ی نظریه‌ی پسا-استعماری، متذکر می‌شود، یافتن سرآغاز و مبدأ این نظریه همواره دشوار بوده است. احتمالاً می‌توان سرآغاز آن را هنگامی دانست که نخستین استعمارزده به بحث و جدل درباره‌ی وضعیتِ خود پرداخت. اما امروزه بیشترِ مفسران دو کتابِ پوست سیاه، صورتک‌های سفید (۱۹۶۷) و نفرین-شدگان زمین (۱۹۶۸) نوشته‌ی فرانتس فانون را مبدأ تکوین این نظریه می‌دانند. عطفِ توجهِ فانون به سوژه‌ی مستعمراتی، هم در مقامِ سوژه و هم در مقامِ استعمارشده، و نیز بهره‌گیری وی از رویکرد روان‌کاوانه، نشان‌گرِ سهم عمده‌ی وی در تکوین و تکامل نظریه‌ی پسا-استعماری است. فانون استعمارشده را همواره در جایگاه «دیگری‌ای» که نمی‌تواند نقش «خود» را به عهده بگیرد ترسیم می‌کند، و همین نکته محور مباحث پسا-استعماری شده است. (نک: خود / دیگری).

در سنت نقدِ انگلیسی-آمریکایی، سوژه‌ی استعمارشده، با انتشار کتاب شرق‌شناسی در سال ۱۹۷۸، نقش برجسته‌ای پیدا کرد. این کتاب که هنوز هم بسیار تأثیرگذار است، به بررسی تصاویری که اروپاییان از خاورمیانه ارائه می‌کنند می‌پردازد، تا نشان دهد که چگونه قالبِ ذهنیِ شرق‌شناسی به مطالعات دانشگاهی شکل می‌دهد. اهمیتِ سیاسیِ این کتاب در این ادعا نهفته است که گرچه این تصاویر واقعیت را نشان نمی‌دهد، اما به هر حال، خطوطِ کلیِ آن‌ها محصولِ شرایطِ واقعیِ امپریالیسم و تبعیض نژادی هستند. از مهم‌ترین نظریه‌پردازان پسا-استعماری پس از ادوارد سعید، می‌توان به گایاتری چاکراورتی اسپیواک و هُمی بهابها اشاره کرد. با این‌که ادوارد سعید از مفاهیم و اندیشه‌های مطرح‌شده در نظریه‌های فوکو استفاده‌ی فراوان می‌کند، اما با بسیاری از اجزاءِ آن هم مخالف است. از سوی دیگر، اسپیواک به شکل خلاقانه‌ای، ترکیبِ خاصی از مارکسیسم آلتوسری و واسازیِ دریدایی به دست می‌دهد. بهابها نیز بیشتر به آراءِ محققانِ بریتانیاییِ مجله‌ی اسکرین درباره‌ی

«نشانه‌شناسی و بازنمایی» تکیه زده است.

اخیراً گروهی از نظریه‌پردازان مهمِ اروپایی توجهِ خود را معطوف به بررسی مسائل و موضوعات مربوط به استعمار کرده‌اند. ژاک دریدا و تزوتان تودوروف که اصلاً الجزایری و بلغار هستند، بدل به ستون‌های جامعه‌ی روشنفکری فرانسه شده‌اند. توجه این دو به پس‌زمینه‌ی بومیِ خود معطوف نشده است، بلکه دریدا در «حرفِ آخرِ نژادپرستی» (۱۹۸۵)، به بررسی مسائل آفریقای جنوبی می‌پردازد و تودوروف در فتح آمریکا (۱۹۸۲)، مسائل آمریکای لاتین را بررسی می‌کند.

هرگونه کوششی که بخواهد نظریه‌ی پسا_استعماری را در قالب یک رشته‌ی پژوهشی عام دربیاورد، باید سنت‌های نقادی ملی و منطقه‌ای را به رسمیت بشناسد. تعیین و تشخیصِ این که چه اموری در حوزه‌ی نظریه‌ی پسا_استعماری قرار می‌گیرند، کار بغرنجی است. مثلاً دنیس لی نویسنده‌ی کانادایی در مقاله‌ی «فرود، کشور، سکوت: نوشتن در فضای استعماری» (۱۹۷۴)، وقتی فرهنگِ مستعمره_نشین را که آغشته به سنتِ انگلیسی شده بررسی می‌کند، به دشواریِ فائق آمدن بر استعمار برای دستیابی به صدایی اصیل اشاره می‌کند. در تجربه‌ی کانادا باید به این نکته نیز توجه کرد که فرانسویان نخستین گروهِ استعمارگران بوده‌اند. این موضوع همواره، مباحث فرهنگی و قانونی را با پیچیدگی‌هایی موجه کرده است. کانادا رسماً دوزبانه است و ساختار سیاسی و اقتصادی آن برگرفته از قَدَرترین قدرت‌های اروپایی یعنی فرانسه و بریتانیا است. سرشت فزاینده‌ی چندفرهنگیِ این کشور نیز روابط میان بومیانِ کشور و مهاجران را پیچیده کرده است. در کشورهای فرانسوی‌زبانِ آفریقایی بسیاری از موضوعاتی که امه سه‌زر درباره‌ی هویتِ سیاهان بیان کرده، در چارچوب مسائل پسا_استعماری قرار می‌گیرند. این نکته را نیز نباید از خاطر دور داشت که ناقدان اروپای غربی و آمریکای شمالی، استعمارگری روس‌ها، ژاپنی‌ها، چینی‌ها و پی‌آمدهای فرهنگی آن را نادیده گرفته‌اند.

دست‌کم از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو، رشته‌ی ادبیات انگلیسی وجودِ زیرمجموعه‌ای تحت عنوان «ادبیات کشورهای مشترک‌المنافع» را به رسمیت شناخته است. این حوزه معمولاً با نام دو محقق دانشگاه لیدز و دانشگاه تگزاس، ویلیام والش و جوزف جونز، گره خورده است. بخش اعظم «ادبیات کشورهای مشترک‌المنافع» به ادبیات ملل اختصاص دارد ولی همواره در بخشِ دیگرِ آن به کار تطبیقی نیز پرداخته می‌شود. پژوهش ج. پ. متیوز پیرامون شعرِ استرالیایی و کانادایی با نام سنت در تبعید (۱۹۶۲) یکی از نخستین و مهم‌ترین پژوهش‌ها در این زمینه است. شاید نویسندگانِ خلاق آفریقایی ــ از قبیلِ ووله سوئینکا، چینوا آچه‌به، انگوگی وا تی‌یونگو ــ و نویسندگان حوزه‌ی کارائیب ــ از جمله جورج لمینگ و ویلسون هریس ــ نخستین شارحانی بوده‌اند که در موردِ مناطقِ خاص مطلب نوشته‌اند. این نویسندگان همراه با بسیاری دیگر از پژوهندگانِ کمتر شناخته‌شده، کوشیده‌اند تا ادبیات ملی خود را حفظ کنند و به رشد و توسعه‌ی آن کمک کنند. اکثر کسانی که درباره‌ی ادبیات ملیِ خود کار کرده‌اند، از مسائل و موضوعات «ادبیات کشورهای مشترک‌المنافع» نیز آگاهی داشته‌اند؛ هرچند که این نکته در موردِ کانادا کمتر صدق می‌کند.

درعین حال که می‌توان همه‌ی فرهنگ‌هایی را که مستعمره‌ی کشورهای اروپایی بوده‌اند، در زمره‌ی فرهنگ‌های پسا ـ استعماری به شمار آورد، اما به استثناها و موارد خاصِ زیادی نیز می‌توان اشاره کرد. مثلاً معمولاً ایرلند یا ایالات متحده را در این حوزه قرار نمی‌دهند. ادبیات کشورهای آمریکای لاتین، دست‌کم به اعتبار زبانی که در نوشتار به کار می‌گیرند، معمولاً در بافت خاص خودشان بررسی می‌شوند که تقریباً ارتباطی با فرهنگ‌های پسا ـ استعماری در حوزه‌های فرانسوی و انگلیسی ندارند؛ با این حال، ناقدانی چون اِرل فیتز در زمینه‌ی «ادبیات آمریکایی» به پژوهش‌های تطبیقی دست زده است. (نک: ادبیات تطبیقی). از سوی دیگر، پیش از آن که بر اثر پژوهش‌های اسپیواک، بهابها و دیگر همکاران‌شان، توجه و کششِ فزاینده‌ای به سوی شبه‌قاره‌ی هند ایجاد شود، کانون توجه محققان انگلیسی و آمریکایی، ادبیات آفریقایی بود. همین امر در موردِ پژوهندگان فرانسوی و آلمانی نیز صدق می‌کند. در ایالات متحده‌ی آمریکا، به ادبیات آفریقایی توجه خاصی شده است. در این کشور، اغلب، مطالعات آفریقایی به ریشه‌های فرهنگ آفریقایی ـ آمریکایی پیوند خورده است. (نک: نقد سیاهان). اما اخیراً و خصوصاً به‌واسطه‌ی کوشش‌ها و پژوهش‌های چاندرا موهانتی و ترین مینها، کندوکاو در حوزه‌ی موسوم به جهان سوم، توجه ناقدان و پژوهندگانِ پسا ـ استعماری را به خود جلب کرده است.

مسائل

کتاب امپراتوری پاسخ می‌دهد: نظریه و عمل در ادبیات پسا ـ استعماری (۱۹۸۹) نوشته‌ی بیل آشکرافت، گَرِت گریفیت و هلن تیفین، برنامه‌ی کارِ پژوهش‌های پسا ـ استعماری در زبان انگلیسی را تشریح می‌کند. این کتاب از اهمیت زیادی برخوردار است، زیرا نویسندگانِ آن نمایندگانِ نسلِ جوان‌ترِ پژوهندگانِ «ادبیاتِ کشورهای مشترک‌المنافع» هستند و در شمارِ اَخلافِ والش و جونز قرار می‌گیرند. اما آن‌ها بر خلافِ اسلاف‌شان، کاملاً در جریان کارهای اسپیواک و بهابها و به‌طورِ کلی پساساختارگرایان هستند و با این آثار آشنایی فراوانی دارند. رویکرد آن‌ها نشان‌دهنده‌ی تغییری عمده نسبت به گذشته است؛ دوره‌ای که از سویی، متفکرانی نظیر اسپیواک به سنت‌های انتقادی در ادبیاتِ کشور ـ های مشترک‌المنافع تقریباً بی‌اعتنا بودند و از سوی دیگر، پژوهندگان ادبیات کشورهای مشترک ـ المنافع نیز، توجهی به پساساختارگرایی نداشتند.

نامِ کتابِ امپراتوری پاسخ می‌دهد از نامِ نوشته‌ی جنجالیِ سلمان رشدی یعنی «امپراتوری با شدت و حدت مقابله به مثل می‌کند» برگرفته شده است و نمایانگر ایدئولوژیِ این کتاب است. سعید، اسپیواک و بهابها کار نقد مستعمراتی را پی گرفته‌اند. تحلیل آنان در مقابل دیدگاهِ امپریالیستیِ متون مستعمراتی قرار می‌گیرد؛ متونی که خود جهت‌گیری ضداستعماری داشتند و محصول کار نویسندگانی از قبیلِ سلمان رشدی بودند. کتابِ امپراتوری پاسخ می‌دهد تأکید فراوان بر نکته‌ای دارد که خود آن را «آمیزش» می‌نامد؛ منظور از آمیزش فرآیندی است که به‌واسطه‌ی آن، سنت‌های بومی با بازمانده‌های دوران امپراتوری درمی‌آمیزند و چیزی یکسر نو و پسا ـ استعماری می‌آفرینند؛ چیزی که به زبانی آفریده شده که نویسندگان کتابِ امپراتوری ... در تقابل با English (با E)، آن را english (با e) می‌نامند

ــ این دومی زبانی بود که امپراتوری به مستعمرات می‌برد.

نکاتی که در این کتاب مورد بحث قرار گرفته‌اند، به طورِ کلی مسائلِ بنیادیِ موجود در این حوزه را تشریح می‌کنند. این کتاب دیدگاهی خلافِ دیدگاهِ نویسندگانی از قبیل انگوگی واتیانگو دارد که به زبان بومی خود می‌نویسند و زبانِ english را جزئی از زبانِ English می‌دانند و آن را رد می‌کنند. اما در وهله‌ی دوم، کتاب بیشتر به بررسی متونی می‌پردازد که هدف‌شان، نه دفاع از هویت بومیِ خود، بلکه مبارزه با امپریالیسم است. سوم این که شور و شوقِ کتاب برای تثبیتِ اعتبارِ احکامِ پسا_ستعماری، به ارزیابی‌ها و برآوردهای سؤال‌برانگیزی منتهی می‌شود؛ مثلاً ادعا می‌شود که ویلسون هریس، پیش از دریدا، به همان نتایج رسیده بود، و یا آن‌چه در متونِ امروزی پسامدرن به نظر می‌رسد، از منظر جهان پسا_استعماری، تنها متنی پسا_استعماری است.

دشوار بتوان نظریه‌ی پسا_استعماری را ذیل یک موضوع واحد گنجاند، اما به نظر می‌رسد مسئله‌ی جایگاه‌ها و مواضع سوژه یکی از محوری‌ترین مسائل در این نظریه باشد. این مسئله موضوعِ اصلیِ کتاب رابرت یانگ با نام اسطوره‌های سفید: تاریخ‌نگاری و غرب (۱۹۹۰) است. این کتاب سیری است در آراءِ مهم‌ترین نظریه‌پردازان ــ از هگل و مارکس گرفته تا بهابها و اسپیواک ــ و عمده‌ترین مفاهیم مطرح‌شده در مباحث پسا_استعماری. توجه به عناوین برخی از آثارِ برجسته و اخیر در این حوزه، دل‌مشغولی‌های آن‌ها را به نمایش می‌گذارد: زن، بومی، و دیگری (۱۹۸۹) نوشته‌ی مینها ترین، در دنیاهای دیگر (۱۹۸۷) اثر گایاتری چاکراورتی اسپیواک، ملیت و روایتِ (۱۹۹۰) هُمی بهابها و زن جهان سومی و سیاست فمینیسم (۱۹۹۱) ویراسته‌ی چاندرا موهانتی و دیگران. موضوع جایگاهِ سوژه باعث شده تا پژوهندگان نظریه‌ی پسا_استعماری از آراءِ ناقدان آفریقایی_آمریکایی، خصوصاً بل هوکس و هنری لوئیس گیتس، بهره‌ی زیادی ببرند.

به نظر می‌رسد از آغاز دهه‌ی ۱۹۹۰، مطالعات پسا_استعماری با شتاب زیادی رو به فزونی گذاشته است (نوشته‌های آنتونیو بنیتز روخو (۱۹۹۲)، اِرل فیتز (۱۹۹۰) و کریستوفر میلر (۱۹۹۰) انواع روش‌های این نظریه و حوزه‌های جغرافیایی آن را در دهه‌ی ۱۹۹۰ نشان می‌دهند). بسیاری از محققان برجسته که کارشان اساساً در حوزه‌های دیگری است، اخیراً به بررسی مسئله‌ی استعمار روی آورده‌اند و شرحی بر آن نوشته‌اند؛ از این میان می‌توان به تری ایگلتون و فردریک جیمسون اشاره کرد. این روی‌آوری، بینش‌های نو و نیز انواع مخاطرات را به همراه دارد. برخی مفسران ادعا کرده‌اند که نظریه‌ی پسا_استعماری احتمال دارد خود به روشی تمامیت‌بخش بدل گردد. اکنون مطالعه‌ی ادبیات کشورهای مشترک‌المنافع نوعی نابه‌هنگامیِ سیاسی تلقی می‌گردد. این دیدگاه تاحدودی توضیح می‌دهد که چرا دانشگاه‌هایی که پیش‌تر در قلمروِ سیاسیِ بریتانیا قرار داشتند، توجه‌شان از بررسیِ ادبیاتِ کشورهای مشترک‌المنافع به بررسی مسائل پسا_استعماری معطوف شده است. اما به نظر می‌رسد اصطلاح پسا_استعمار نوعی دسته‌بندیِ مجدد تحت یک عنوان دیگر است. مشکلی که در آثار نویسندگانی از قبیلِ اَشکرافت، گریفیت و تیفین به چشم می‌خورد این است که در این آثار، فرهنگ‌های

کـاملاً مـتفاوتی مـانند فـرهنگ‌های هـندی و کانادایی همسان انگاشته می‌شوند؛ یعنی هـر دو نـمونه‌هایی از تـخیّل پسـا ـ استعماری قـلمداد مـی‌شوند. ایـن مشکـل در موردِ آثـاری کـه از خـلاقیت بـیشتری بـرخـوردارنـد ـــ مثلاً آثـار استیون اسلِمون ـ بیشتر بـه چشـم مـی‌خورد. افــزون بــر ایــن، فــرهنگِ بـومیان کـانادا، زلاندنو و استرالیا فرهنگی پسا ـ استعماری خوانده مـی‌شود، در صـورتی کـه ایـن کشـورها هـنوز مستعمره‌هایی با گروه‌های مستعمره‌نشین هستند (مودرورو ناروگین، ۱۹۹۰ و تری گُلدی، ۱۹۸۹). با این همه، برخی نویسندگان بومی از قبیلِ تـامس کـینگ (۱۹۹۰) بـر ایـن بـاورند کـه فـرهنگِ مستعمره‌نشینان فـرهنگی استعماری است، زیـرا بومیانِ تمامیِ سرزمین‌های استعمارشده، پیش از مواجهه با اروپاییان، فرهنگِ پیش‌رفته‌ای داشتند. باری، دیدگاه‌های متفاوت در این مـوارد احـتمالاً تداوم خواهند داشت.

← **نقد سیاهان**

Jonathan Hart & Terry Goldie

نظریه‌ی دریافت (Reception Theory)

نظریه‌ی دریافت عنوانـی است کـه عـموماً بـرای اشاره به رویکردی در نقد ادبی به کار می‌رود که طی سال‌های آخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و دهه‌ی ۱۹۷۰، توسط استادان و دانشجویان دانشگاه کنستانس در آلمان غربی ساخته و پرداخته شـد؛ و بـه هـمین دلیل، به آن «مکتب کنستانس» نیز گفته مـی‌شود. کلاً اعضای این مکتب به جای آن که به روش‌های سنتی‌ای روی بیاورند که به تولیدِ متون و بررسیِ دقیق آن‌ها تأکید داشتند، به خـوانـدن و دریـافت متون ادبی روی آوردند. این مکتب گرچه با نقد خواننده‌محور آمریکا پیوندهای فراوانی دارد، اما از حیث پیش‌انگاره‌های نظری و نگرشِ کلی‌اش، بسیار منسجم‌تر از همتای آمریکایی‌اش است. این رهیافت که عموماً با نام «نـظریه‌ی دریـافت» یـا «زیبایی‌شناسیِ دریافت» (*Rezeptionsästhetik*) شناخته مـی‌شود، بـه‌وسیله‌ی مکتب کـنستانس شکل گرفت و با این‌که تا یک دهه نظریه‌ی ادبـیِ مسلط در آلمان بود، اما تـا حـدود سـال ۱۹۸۰، یعنی تا هنگامی که آثار اساسیِ آن به زبان انگلیسی ترجمه نشده بود، در دنیای انگلیسی‌زبان شناخته نـبود. هـانس روبـرت یـاس و ولفگـانگ آیـزر مهم‌ترین نـظریه‌پردازان ایـن مکـتب هسـتند، امـا شاگردان یـاس از جـمله رایـنر وارنـینگ، هـانس اولریش گـومبرشت و کـارل‌هاینتس اشـتیرله نـیز سـهم مـهمی در شکـل‌گیریِ آن ایفا کـردند. در واکنش به نوشته‌های یاس و آیزر، پژوهش‌گرانی از جـمهوری دمـوکراتـیک آلمـان نـظیر روبـرت وایـمان، مـانفرد نـومان و ریـتا شـوبر بـرخـی از پـیش‌نهاده‌های آنــان را رد کــردند و نــظریات مارکسیستیِ بدیلی را مطرح کردند. نتیجه‌ی ایـن امر آن بود که بارورترین گفتگوی مـیان شـرق و غـرب در دوران پس از جـنگ، در عـرصه‌ی نظریه‌ی ادبی، و حول و حوشِ مسائلِ مربوط بـه دریـافت و پـاسخ درگـرفت. (نـیز نک: نـقد مارکسیستی).

مکـتب کـنستانس در دورانـی از تـلاطم و آشـوب در جـامعه‌ی آلمـان غـربی سـربـرآورد. در دانشگاه‌های سراسرِ آلمان، جنبش دانشجویی با هدف انجامِ اصلاحاتِ آموزشی مبارزه می‌کرد و روش‌هـای سـنتی و اسـتانده‌های آمـوزشی را به سختی بـه چـالش مـی‌کشید. دانشگـاهِ تـجربیِ کنستانس که در سال ۱۹۶۷ تأسیس شـده بـود، در خط مقدمِ مبارزه برای اصلاحات آموزشی بود. این مـبارزه جـوّی را بـه وجـود آورد کـه در آن،

اندیشه‌های نوینی در قلمروِ نظریه‌ی ادبی و زیبایی‌شناسی سر بر آوردند.

هانس روبرت یاس و زیبایی‌شناسیِ دریافت

شکل‌گیریِ نظریه‌ی دریافت به نخستین گفتارِ هانس روبرت یاس در سمت استادیِ زبان‌های رومی در سال ۱۹۶۷، بازمی‌گردد. عنوان سخنرانیِ او طنین سخنرانیِ افتتاحیه‌ی فریدریش شیلر را داشت که در آستانه‌ی انقلاب فرانسه در دانشگاهِ ینا ایراد کرده بود. مقاله‌ی شیلر «تاریخ جهانی چیست و ما به چه منظوری مطالعه‌اش می‌کنیم؟» نام داشت، اما یاس این عنوان را کمی تغییر داد و واژه‌ی «ادبی» را جایگزین «جهانی» کرد. این تغییر البته از تأثیر آن نکاست. در این گفتار، یاس همانند شیلر در سال ۱۷۸۹، این نظر را مطرح کرد که عصر حاضر باید پیوندهای حیاتیِ میان محصولاتِ گذشته و مسائل مورد توجهِ زمانِ حاضر را از نو برقرار کند. برای آموزش و پژوهش ادبیات چنین پیوندی فقط در صورتی می‌تواند برقرار شود که دیگر تاریخ ادبی به مقامِ حاشیه‌ی این رشته تنزل پیدا نکند. عنوان بازنگریسته‌ی سخنرانیِ او یعنی «تاریخ ادبی: انگیزه‌ی پژوهش ادبی» گویای چالشِ ابتکاریِ یاس است.

رهیافتِ او به تاریخ ادبی که طرحِ کلیِ آن در این سخنرانی ارائه شده بود، به زیبایی‌شناسی دریافت معروف شد، و کوششی بود برای فائق آمدن بر آن چیزهایی که به‌نظرِ یاس، محدودیت‌های دو نظریه‌ی مهمِ صورت‌گرایی و نقد مارکسیستی بود که سنتاً رویاروی هم تلقی می‌شدند. (نیز نک: صورت‌گرایی روسی). از نظر او، مارکسیسم رهیافتِ منسوخی به ادبیات داشت و با یک پارادایم پوزیتیویستیِ قدیمی‌تر در ارتباط بود. اما درعین‌حال، در این پیکره‌ی انتقادی، و به‌ویژه در نوشته‌های مارکسیست‌های کمتر راست‌کیشی چون ورنر کراوس، روژه گارودی، و کارل کوسیک، یاس متوجه نگرشی در موردِ تاریخ‌مندیِ ادبیات شد که به نظرش درست می‌آمد. از سوی دیگر، صورت‌گرایان نیز به‌واسطه‌ی معرفیِ ادراکِ هنری به‌منزله‌ی یک ابزارِ نظری برای بررسیِ آثار ادبی، اعتبار کسب کرده‌اند. با این حال، یاس در آثار صورت‌گرایان نیز گرایشی برای منتزع کردن هنر از بسترِ تاریخیِ آن، و نوعی نظریه‌ی «هنر برای هنر» (*l'art pour l'art*) را مشاهده می‌کرد که در مقامِ نظر، ظاهراً ارزش بیشتری برای سازمان‌بندیِ صوری و «بی‌زمان» قائل است تا برای تاریخ‌مندیِ اثر ادبی. بنابر این، برای دست یافتن به یک تاریخِ ادبیِ جدید باید بهترین ویژگی‌های مارکسیسم و صورت‌گرایی را به هم آمیخت. این کار را می‌توان با تأمینِ خواستِ مارکسیستیِ میانجی‌گریِ تاریخی و حفظ پیشرفت‌های صورت‌گرایی در عرصه‌ی ادراکِ زیبایی‌شناختی انجام داد.

زیبایی‌شناسیِ دریافت می‌خواهد با تغییرِ منظرِ تفسیرِ متون ادبی، این کار را بکند. تاریخ‌های ادبیِ سنتی از منظرِ تولیدکنندگانِ متون نوشته شده‌اند؛ یاس پیشنهاد می‌کند که می‌توان با بازشناسیِ نقشِ مصرف‌کننده یا خواننده، حقیقتاً ادبیات را همچون یک فرآیند فهمید. تعامل میان مؤلف و عمومِ مردم، موجب می‌شود که زندگی‌نامه‌ی ادبی همچون شالوده‌ای برای تاریخ‌نگاریِ ادبی مطرح شود. از این‌رو، یاس خواسته‌ی مارکسیستی مبنی بر جای دادنِ ادبیات در طیفِ بزرگ‌تری از رخ‌دادها را اجابت می‌کند؛ او دستاوردهای صورت‌گرایی را نیز با معطوف کردنِ توجهِ خود به آگاهیِ ادراک‌گر حفظ می‌کند. آن‌چه معنای تاریخیِ یک اثر را تعیین می‌کند،

ویژگی‌های آن اثر یا نبوغ نویسنده‌ی آن نیست، بلکه زنجیره‌ی دریافت‌های نسل‌های گوناگون از آن اثر است. در این راستا، یاس نوعی تاریخ‌نگاری را برای تاریخ ادبی طرح می‌کند که نقشی آگاه و میانجی میان گذشته و حال ایفا می‌کند. تاریخ‌نگارِ دریافتِ ادبی به صحنه فراخوانده می‌شود تا در پرتوِ چگونگیِ تأثیرگذاریِ آثار معتبر و مرجع بر موقعیت‌ها و رخ‌دادهای جاری و چگونگیِ تأثیرپذیریِ این آثار از این موقعیت‌ها و رخ‌دادها، پیوسته این آثار را مورد بازاندیشی قرار دهد. معناهای گذشته همچون بخشی از پیشاتاریخِ تجربه‌ی حال فهمیده می‌شوند.

ادغام تاریخ و زیبایی‌شناسی عمدتاً به‌واسطه‌ی بررسیِ آن‌چه یاس افق انتظار (*erwartungshorizont*) می‌نامد، صورت می‌گیرد. شاهکار روش‌شناختیِ نظریه‌ی یاس کاربستِ آشکارِ مفهومِ «افق» (*horizont*) است که به‌طورِ بارزی در نظریه‌ی هرمنوتیکیِ آموزگارِ یاس، هانس گئورک گادامر، یافت می‌شود. (نک: هرمنوتیک). از نظر گادامر، افق اصلِ بنیادینِ وضعیتِ هرمنوتیکی است. افق پیش از هر چیز، به جهان‌نگریِ چشم‌اندازی و محدودِ ما بازمی‌گردد. اما نحوه‌ی کاربرد این اصطلاح توسط یاس تفاوتی جزئی با نحوه‌ی کاربرد آن توسط گادامر دارد. به نظر یاس، افق به نظام یا ساختاری از انتظارات اشاره دارد که فرد از متن دارد. آثار در محضرِ یک افق انتظار خوانده می‌شوند؛ افزون بر این، برخی از متون ــ مثلاً نقیضه ــ عمداً افقِ خود را برجسته می‌کنند. وظیفه‌ی پژوهش‌گرِ ادبی «عینیت بخشیدن» به افق است، به‌طوری که بتوان منش هنریِ اثر را ارزیابی کرد. این کار به محض این که اثر افقِ خود را درون‌مایه‌ی خود قرار می‌دهد، عملی می‌شود. (نک: درون‌مایه). اما حتی آثاری که افق‌شان آشکارگیِ کمتری دارد، نیز می‌توانند با این روش مورد بررسی قرار گیرند. جنبه‌های ادبی و زبانی و نیز جنبه‌های مربوط به ژانرِ یک اثر هنری را می‌توان برای ساختنِ یک افق انتظار احتمالی مورد استفاده قرار داد. (نک: زبان؛ نقد ژانر).

منتقد پس از آن که افق انتظار را مشخص کرد، می‌تواند ارزش هنریِ یک اثر معیّن را با سنجیدنِ فاصله‌ی اثر با آن افق تعیین کند. یاس اساساً یک مدل مبتنی بر «انحراف» را به کار می‌گیرد: ارزش زیبایی‌شناختیِ هر متن تابعی است از انحرافِ آن از یک هنجارِ معیّن. اگر در جریان خواندنِ یک اثر معیّن، انتظاراتِ خواننده به یأس مبدل نشوند یا از آن‌ها تخطی نشود، اثرِ مورد بحث اثری کم‌ارزش است؛ اما اگر اثر از افق تخطی کند، یک اثر هنریِ بزرگ است؛ هر چند این امکان وجود دارد که یک اثر از محدوده‌ی انتظارات خارج شود ولی اثر بزرگی شناخته نشود. این موضوع برای یاس مسئله‌ساز نیست. نخستین تجربه‌ی انتظارِ برآورده‌نشده، اغلب واکنش‌های منفیِ شدیدی را از سوی خواننده موجب می‌شود. اما این واکنش نزد خوانندگانِ دیگر از میان می‌رود. در دوره‌ی بعد، افق تغییر می‌کند و دیگر اثر انتظارات را بی‌پاسخ نمی‌گذارد. درعوض، امکان دارد به‌عنوانِ یک اثرِ کلاسیک، یعنی به‌عنوانِ اثری که در ایجادِ یک افقِ انتظار جدید ایفای نقش کرده است، پذیرفته شود.

ولفگانگ آیزر و پدیدارشناسی خواندن

رویکرد تاریخیِ یاس برای فهم آثار ادبی را بررسی‌های ولفگانگ آیزر در موردِ تعاملِ میان خواننده و متن تکمیل کرد. آیزر نیز مانند یاس با

نخستین سخنرانی‌اش جلب توجه کرد، اما نظریه‌اش در کتاب کنش خواندن (۱۹۷۶) بهتر از هر جای دیگری بیان شده است. توجهِ آیزر معطوف به این پرسش است که چگونه و در چه شرایطی یک اثر برای خواننده معنا دارد. درحالی‌که تفسیرِ سنتی در اندیشه‌ی آشکار ساختنِ معنای پنهانِ اثر است، آیزر می‌کوشد تا به معنا چونان محصولی بنگرد که از تعاملِ میان اثر و خواننده حاصل می‌شود، یعنی چونان تأثیری که تجربه می‌شود و نه چونان پیامی که باید آن را بازیافت. رومن اینگاردن چارچوب کارآمدی برای تحقیق خود فراهم آورد. به‌اعتقاد اینگاردن، ابژه‌ی هنری فقط به‌واسطه‌ی کنشِ شناختیِ خواننده به وجود می‌آید. آیزر با اختیار کردنِ این حُکمِ اینگاردن، توجهِ خود را از متن به‌مثابه‌ی یک ابژه بر می‌گیرد و به آن همچون امکانی بالقوه می‌نگرد؛ از محصولِ خواندن روی‌گردان می‌شود تا به بررسی کنشِ خواندن بنشیند.

آیزر برای بررسیِ تعامل میان متن و خواننده، توجه خود را به آن‌دسته از ویژگی‌های متن که آن را قابلِ خواندن می‌کنند یا خواندنِ ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند، و نیز آن‌دسته از ویژگی‌های فرآیندِ خواندن که برای فهمیدن متن ضروری هستند، معطوف می‌کند. او به ویژه در آثار نخستِ خود، اصطلاح خواننده‌ی ضمنی را به کار می‌گیرد تا هر دو کارکرد را پوشش دهد. این اصطلاح، هم شامل ساختاری متنی است و هم شامل کنشی ساخت‌یافته. بعدها، آیزر با اتکاءِ بیشتر بر اصطلاحات اینگاردن، تمایزی قائل می‌شود میان متن، انضمامی‌سازیِ آن، و اثر هنری. مورد نخست، جنبه‌ی هنریِ کار است که نویسنده آن را تعبیه می‌کند تا ما آن را بخوانیم، و به بیان بهتر، امکان بالقوه‌ای است که در انتظار تحقق به سر می‌برد. درمقابل، انضمامی‌سازی به محصول فعالیت خلاقانه‌ی ما بازمی‌گردد؛ انضمامی‌سازی همانا تحقق متن در ذهن خواننده است که به‌واسطه‌ی پُرکردنِ خلاءها و جاهای خالی (*Leerstellen*) که برای ازمیان بردنِ عدم تعیّن صورت می‌گیرد عملی می‌شود. درنهایت، اثر هنری قرار دارد که نه متن است و نه انضمامی‌سازیِ آن، بلکه چیزی بین این دو است. اثر هنری در نقطه‌ی هم‌گراییِ متن و خواننده حادث می‌شود؛ نقطه‌ای که هرگز نمی‌توان آن را به طورِ کامل مشخص کرد.

وجه مشخصه‌ی اثرِ هنری سرشتِ واقعیِ آن است و از انواع روال‌های متداخل شکل می‌گیرد. یکی از این روال‌ها متضمنِ دیالکتیکِ «پیش‌ـ نگری» و «پس‌نگری» است ــ این دو اصطلاح از نظریه‌ی پدیدارشناختیِ ادموند هوسرل وام گرفته شده‌اند. (نک: نقد پدیدارشناختی). آیزر این دو اصطلاح را برای تبیین فعالیتِ ما در خواندنِ جمله‌های متوالی به کار می‌گیرد. در مواجهه با هر متن، ما پیوسته انتظارات خود را که ممکن است عملی شوند یا نشوند، فرافکنی می‌کنیم؛ در همان زمان، جمله‌ها و تحقق‌های پیشین خوانشِ ما را مشروط می‌کنند. از آن‌جاکه همین دیالکتیک است که خوانشِ ما را رقم می‌زند، خواندن هیئتِ یک رخ‌داد را به خود می‌گیرد و می‌تواند به ما احساس یک اتفاق واقعی را بدهد. اما اگر چنین باشد، تعامل ما با متن باید وادارمان کند که به عملِ انضمامی‌سازی درجه‌ای از انسجام ــ دست‌کم به همان اندازه که برای واقعیت انسجام قائلیم ــ بدهیم. این درگیری با متن درگیری‌ای است که به‌واسطه‌ی آن، امرِ بیگانه به چنگ می‌آید و همانند می‌شود. اصلِ حرفِ آیزر این است که فعالیت خواننده به تجربه‌ی واقعی

شباهت دارد. گرچه آیزر تمایزی قائل می‌شود میان ادراک (*Wahrnehmung*) و اندیشه‌پردازی (*Vorstellung*)، اما این دو فرآیند به لحاظِ ساختاری یکسان‌اند. پس به نظر آیزر، خواندن موقتاً دوگانیِ سنتیِ سوژه / ابژه را از بین می‌برد. اما هم‌زمان، سوژه به‌اجبار به دو بخش تقسیم می‌شود: یکی آن که وظیفه‌ی انضمامی‌سازی را بر عهده دارد، و دیگری آن که با مؤلف ادغام می‌شود یا دست‌کم، تصویرِ ساخته‌شده‌ی مؤلف است. درنهایت، فرآیند خواندن متضمن نوعی فرآیند دیالکتیکیِ خودتحقق‌بخشی و تغییر است. ما هم‌زمان با پُر کردنِ خلاءهای متن، خودمان را نیز می‌سازیم، زیرا رویاروییِ ما با ادبیات بخشی از فرآیند فهمِ کامل‌ترِ دیگران و خودمان است.

تداوم‌ها و انتقادها

کارل هاینتس اشتیرله که مهم‌ترین نظریه‌پردازِ نسل دومِ مکتب کنستانس در دهه‌ی ۱۹۷۰ بود، مدلِ خواندن آیزر را به نحو ثمربخشی تکمیل کرد. اشتیرله کار خود را با بررسیِ این استدلالِ آیزر آغاز می‌کند که فرآیند خواندن مستلزم شکل‌گیریِ پندارها و تصویرهاست؛ او این سطحِ خواندن را سطحی «شبه‌کاربردی» می‌نامد؛ و این نام‌گذاری‌ای است که آن را از دریافتِ متونِ غیرِ داستانی («دریافت کاربردی») متمایز می‌کند. درحالی‌که به نظر می‌رسد آیزر در مطالعات خود، در همین سطح باقی می‌ماند، اشتیرله این نظر را مطرح می‌کند که خواندنِ شبه‌کاربردی باید با اَشکالِ عالی‌ترِ دریافت که قادر به قضاوتِ درست در موردِ خصوصیات داستان باشند، تکمیل شود. وجه ممیزه‌ی داستانِ روایی شبه ارجاعی بودنِ آن است، و می‌توان آن را پدیده‌ای خودارجاع دانست که به کسوت صوَر ارجاعی درآمده است. داستان گرچه به نظر می‌رسد ارجاعی باشد، اما خودارجاع است. درنتیجه، به نظر اشتیرله، در رویاروییِ ما با متون ادبی، سطح دیگری نیز وجود دارد که سطحِ انعکاسیِ ادراک است.

منتقدانِ مکتبِ کنستانس در جمهوریِ دموکراتیک آلمان از موضعی متفاوت به بررسی دستاوردهای نظریه‌ی دریافت پرداختند. روبرت وایمان و مانفرد نومان آن‌قدر که به تاریخ‌نگاریِ ادبیِ ساخته و پرداخته‌ی یاس توجه نشان می‌دهند، به فرآیندِ خواندن که آیزر و اشتیرله آن را پی‌ریزی کردند، توجه ندارند. ایرادات آن‌ها به نظریه‌ی یاس سه سویه دارد. نخست این که آن‌ها از این امر شکوه دارند که نظریه‌ی دریافت در تأکید بر پاسخ، راهِ افراط پیموده است. گرچه وایمان و نومان می‌پذیرند این جنبه واجد اهمیت است ــ که شاید تااندازه‌ای در سنت مارکسیستی به آن بهای کافی داده نشده است ــ اما اعتقاد دارند که یاس و همکارانش با قائل شدن به دریافت به‌منزله‌ی تنها معیارِ موجود برای احیای دوباره‌ی تاریخ ادبیات، دیالکتیک تولید و مصرف را از میان می‌برند. دوم این که این ناقدانِ مارکسیست ارزیابیِ کاملاً ذهنیِ هنر و نسبی‌سازیِ تاریخ ادبیِ حاصل از آن را خطرناک می‌دانند. مسئله این است که اگر ما به تأسی از یاس (و گادامر)، تمامیِ مفاهیمِ عینیِ اثر هنری را رها کنیم، در آن صورت، رهیافتِ ما به تاریخ ادبیات کاملاً دل‌بخواهی خواهد بود، چراکه این تاریخ بی‌وقفه در حال تغییر است. نهایت این که، مدلی که مکتب کنستانس از نظریه‌ی دریافت ارائه می‌کند، تحلیلِ جامعه‌شناختیِ ناقصی از جایگاهِ خواننده به دست می‌دهد، خواننده‌ای که در مقامِ نظر، در کانون توجهات آن جای دارد. پژوهش‌گران جمهوری دموکراتیک آلمان یک نقص کلی

در پیوندِ میانِ تاریخ ادبی و مسائلِ کلان‌تر مشاهده کردند. آن‌ها مدعی‌اند که در نظریه‌ی دریافتِ یاس و آیزر، خواننده به انسانی آرمانی بدل شده است و نه موجودی اجتماعیِ با که ابعادی سیاسی، ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی دارد. (نک: ایدئولوژی).

در دهه‌ی ۱۹۷۰، یاس و آیزر پاسخ‌های دندان‌شکنی به این انتقادات و سایر ایراداتی که به آن‌ها گرفته می‌شد، دادند. آن‌ها همچنین مواضع نظریِ خود را با توجه به این انتقادات تعدیل کردند و بهبود بخشیدند. اما این تصحیحات به‌بهای از دست رفتن شور و شعفی تمام شد که به هنگام سربرآوردنِ نظریه‌ی دریافت آن را احاطه کرده بود. متعاقب آن، هم یاس و هم آیزر راه‌هایی را در پیش گرفتند که از آثار تأثیرگذارشان دور می‌شد. آیزر به‌طورِ فزاینده‌ای با مسائل مربوط به تخیّل در داستان و مردم‌شناسیِ ادبی درگیر شد. شاهکار یاس با عنوان *تجربهٔ زیبایی‌شناختی و هرمنوتیک ادبی* (۱۹۷۷)، با رها کردن مدل اولیه‌اش که مبتنی بر انحراف بود و در مقاله‌ی «انگیزه» طرح شده بود، برداشت بسیار متفاوتی از «پاسخ» را عرضه کرد. اما این اثر تأثیرِ نسبتاً کم‌تری بر حلقه‌های انتقادی آلمان گذاشت و استقبالی که از آن شد، نشانگرِ کاهشِ نفوذِنظریه‌ی دریافت در سال‌های نخست دهه‌ی ۱۹۸۰ بود. از سوی دیگر، مکتب کنستانس، به‌واسطه‌ی شخصیتِ اعضایش و سمینارهای دوسالانه‌ی پژوهشی که در دانشگاه کنستانس برگزار می‌شود، پس از از میان رفتن مهم‌ترین محصول نظریِ خود، همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. گردهمایی‌های گروهِ «بوطیقا و هرمنوتیک» که در شکل‌گیریِ نظریه‌ی دریافت اهمیت بسیاری داشت، همچنان سهمِ زیادی در نقد ادبی، فرهنگی و فلسفی در آلمان دارد.

← **نقد خواننده‌محور؛ خواننده؛ خواننده‌ی ضمنی**

Robert C. Holub

نقد اجتماعی (Sociocriticism)

نقد اجتماعی در واکنش به نقد نو و در قیاس با مفهومِ نقدِ روان‌شناختیِ شارل مورون، در فرانسه پاگرفت. نقد اجتماعی که پیشروان آن ادموند کرو، کلود دوشه و بعدها پی‌یر و. زیما بودند، در دهه‌ی ۱۹۷۰، در جهات گوناگونی به پیش رفت و رهیافت‌های گوناگونی را به وجود آورد؛ رهیافت‌هایی که همگی اصول راهنمای مشترکی داشتند. این رهیافت‌ها نخستین‌بار در شماره‌ی سالِ ۱۹۷۱ گاهنامه‌ی *ادبیات*، که کلود دوشه سردبیر آن بود، مطرح شدند و نوعی جامعه‌شناسیِ متن را پی‌ریزی کردند که بعدها در شرح و بسط نقد مارکسیستی نقش داشت.

تاریخ و نظریه‌پردازان

بی‌شک گئورک لوکاچ و لوسین گلدمن بیشترین تأثیر را بر نقد اجتماعی داشتند. به اعتقاد بسیاری، لوکاچ پدر جامعه‌شناسیِ ادبیات و گلدمن وفادارترین شاگردِ اوست. گلدمن در کانون مباحثاتی قرار داشت که در فرانسه، میان نقد سنتی و نقد نو جریان داشت. مهم‌ترین اثر گلدمن، *خدای پنهان* (۱۹۵۵)، روابط میان ساختارِ معنا در تراژدی‌های راسین و ساختارِ فراگیری را بررسی می‌کند که همانا جهان‌نگریِ «اشراف‌جامگانِ» فرانسه‌ی سده‌ی هفدهم است. بنابراین، معنا و ارزشِ هر اثر هنری به یک گروهِ اجتماعی، و به‌طورِ عام‌تر، به ساختارِ اجتماعی‌ای نسبت داده می‌شود که به‌طورِ تاریخی شکل گرفته است.

از این رو، نظریه‌ی گلدمن از دو سو با نقد سنتی تفاوت دارد. اول این که معنای ادبی را بر عوامل برون‌متنی استوار می‌داند و نه بر خودِ ادبیات؛ و دوم این که وابستگی به مفهومِ مؤلف را برای ارزیابیِ این برون‌متنیت مردود می‌شمارد.

ناقدان اجتماعی گرچه صورت‌گرایی و کیش مؤلف را مردود می‌دانند، اما رویکرد جبرباورانه‌ی گلدمن را دربست نمی‌پذیرند. نقد اجتماعی که ناگزیر از رویارویی با دوگانیِ توصیف/فهم (*Erklären/ Verstehen*) بود که از سوی ویلهلم دیلتای مطرح شد، گزینه‌ی دوم را برمی‌گزیند و «توصیف» متون ادبی در پرتوِ شرایط اجتماعی، تاریخی و اقتصادی را مردود می‌شمارد، هرچند که صراحتاً به این نکته اعتراف نمی‌کند. درعوض، هدف نخستِ این نقد عبارت است از طرح و بسط نوعی نقد که پژوهش‌های آن تماماً به صورت و شکلِ متونِ ادبی معطوف می‌شود و درنتیجه، زیبایی‌شناسیِ مارکسیستی را از قید و بندهای تحلیلِ محتوا می‌رهاند. مکتب فرانکفورت، میخاییل باختین، و تاحدی مکتب پراگ الگوهای پژوهشی‌ای را ساخته و پرداخته‌اند که هم به چندمعنا بودنِ متن و هم به معناشناسیِ اجتماعیِ متن بهای زیادی می‌دهند.

ژولیا کریستوا یکی از نخستین کسانی بود که این گرایش جدید را در نقد بسط داد. او از اولین کسانی بود که در فرانسه آثار میخاییل باختین را خواند و مفهومِ مهم مکالمه‌گری را از او وام گرفت و آن را بینامتنیّت خواند. (نک: دوصدایگی / مکالمه‌گری). کریستوا در نتیجه‌ی کار با رولان بارت و دیگران، یافته‌های جدیدِ نشانه‌شناسی را در خوانشِ اجتماعیِ آثاری به کار بست که به تخطی از زبان متعارف مشهور بودند.

عملاً تمام قلمروِ نقد اجتماعی به مفهوم بینامتنیّت اختصاص دارد، چراکه آن را ابزار مفهومیِ مناسبی برای فهم رابطه‌ی متقابلِ امر اجتماعی و امر متنی می‌انگارد. نقد اجتماعی به رغم آن که از آغاز، به شدت بر نقد ماتریالیستی اعتقاد داشته، اما یکی از مفروضات اصلیِ نقد نو را نیز به ارث برده است؛ بر این اساس، امرِ اجتماعی ساختاری زبان‌گونه دارد ــ مانند ناخودآگاه برای ژاک لاکان. درنتیجه، جامعه دیگر یک چیز و یک ساختار مادی نیست، بلکه یک متن است. به بیان دیگر، فرض بر این است که اگر یک ناخودآگاهِ اجتماعی در متن وجود داشته باشد ــ چنان که کلود دوشه بر آن باور داشت ــ یک ناخودآگاه متنی هم در جامعه وجود دارد (و این نکته‌ای است که بسیار غریب می‌نماید).

درنتیجه، سخن گفتن از برون‌متنیت ممکن نیست، زیرا روابط غیرادبی در متن و از رهگذرِ متن آشکار می‌شوند. کلود دوشه با وقوف بر این امر، مفهوم «جامعه‌نگاشت» را به‌عنوانِ میانجیِ ادبیات و جامعه مطرح کرد: جامعه‌نگاشت «مجموعه‌ی گنگ، ناپایدار و ناموزونی از بازنمودهای ناقصی است که حول یک درون‌مایه‌ی مرکزی، در تعامل با یکدیگر هستند». (نک: درون‌مایه؛ متنیّت). مفهوم جامعه‌نگاشت نشان‌گر تحول قابل ملاحظه‌ی مفهوم مارکسیستیِ ایدئولوژی است، زیرا به‌جای باورهای دروغین و آموزه‌های همگن (مانند پیشرفت، ملی‌گرایی، یهودستیزی)، بر بازنمودهای ناهمگنی تأکید می‌کند که حول یک درون‌مایه‌ی مرکزیِ مستحکم گرد آمده‌اند.

ادموند کرو نیز مانند کلود دوشه، در کتاب نقد اجتماعی در نظریه و عمل (۱۹۸۳)، به بازنگری در ساختارگراییِ تکوینیِ لوسین گلدمن می‌پردازد

و بی آن‌که مفهومِ خودآگاهی (جمعی یا فردی) را طرح کند، مفهومی را جایگزینِ جهان‌نگریِ او می‌کند که ناظر بر جایگاهِ ایدئولوژیکِ تولیدِ متن، و نیز شبکه‌ی بازنمودهایی است که متن بر پایه‌ی آن ساخته شده است. (نک: گفت‌کرد / گفته). او این مفهوم را «ایدئومعنابُن» می‌نامد. این شکل از نقد اجتماعی با طرح پرسشِ چگونگیِ رابطه‌ی میان کنش اجتماعی و کنش متنی، به بررسی فرآیند معناسازی می‌پردازد؛ فرآیندی که به‌واسطه‌ی کارکرد نشانه‌ایِ متن، روابطی را با جهان به وجود می‌آورد که در بافت تجربه‌ی روزمره نه درک می‌شوند و نه درک‌شدنی هستند. از این رو، ایدئومعنابُن امکان آن را به وجود می‌آورد که متن با ایدئولوژی‌ای که هیئتی مادی به خود گرفته است (ایدئولوژی در معنای آلتوسریِ آن، فقط می‌تواند در سطح مادی و در شرایط خاص وجود داشته باشد) پیوند بخورد. ایدئومعنابُن «هم رابطه‌ای نشانه‌ای است ــ زیرا بر پایه‌ی بازنمودهایی که تمامی فعالیت‌های اجتماعی را می‌توان به آن تقلیل داد، نظام‌هایی از نشانه‌های شمایلی، ایما ـ اشاره‌ای و زبانی را می‌سازد ــ و هم رابطه‌ای کلامی است، زیرا وقتی وارد متن شود نقشی ساختاری ایفا می‌کند». (نک: نشانه؛ شمایل / شمایل‌شناسی).

پی‌یر زیما، نویسنده‌ی کتاب راهنمای نقد اجتماعی (۱۹۸۵) و آثارِ فراوانِ دیگر درباره‌ی رمان فرانسوی و اروپایی، در پی آن برآمد که آراءِ نشانه‌شناختی را با نظریه‌های یان موکاروفسکی، تئودور آدورنو و لوسین گلدمن سازگار کند. از دید او، جامعه‌شناسیِ متن مسائل اجتماعی (ازجمله تجاری‌سازی، و مبارزات ایدئولوژیکی) را، بر مبنای پیشنهاده‌ی ادموند کرو و کلود دوشه، به سطحِ زبانی منتقل می‌کند. زیما بر این باور است که متون ادبی در تقاطعِ میان دو سنتِ عمده قرار گرفته‌اند: یکی ادبیات و دیگری زبان‌های اجتماعی. او در کتاب دوسویه‌گی در رمان: پروست، کافکا، موزیل، خاطرنشان می‌کند که مثلاً پروست چندین گونه‌ی اجتماعیِ زبان ازجمله گویشِ طبقه‌ی مرفه را در آثار خود می‌آورد و آن‌ها را به نقد می‌کشد.

در دهه‌ی ۱۹۷۰، چندین تن از ناقدان فرانسوی، بدون این که اعتبار نقد اجتماعی را کاملاً پذیرفته باشند، با ادعای وفاداری به جامعه‌شناسی، به مطالعه‌ی جنبه‌های صوریِ متن پرداختند. ازجمله‌ی این محققان می‌توان از میشل زرافا، ژاک لنارت، شارل گری‌ول، هانری میتران، پی‌یر ماشری، و پی‌یر باربری نام برد. همچنین در این دوره، دو جنبش مهم تحت تأثیر نقد اجتماعی بودند و روابط پُرافت‌وخیزی با آن داشتند: یکی جامعه‌شناسی نهادِ ادبی بود و دیگری گفتمان‌کاوی.

مفهوم نهاد ادبی مفهومی بود که ژاک دوبوا با دنبال کردنِ آثارِ اولیه‌ی پی‌یر بوردیو درباره‌ی مفهوم حوزه‌ی ادبی، آن را ساخته و پرداخته کرد. از نظر ژاک دوبوا، «نهاد ادبی» نسبت به نهادهای اجتماعیِ دیگر (مانند نهادهای نظامی، پزشکی، آموزشی، و حقوقی) اهمیت جامعه‌شناختی بیشتری دارد. وی کوشید تا برمبنای یکی از موازین نقد اجتماعی که به نظر او در زمره‌ی موازین فراموش‌شده قرار داشت و مبتنی بود بر توجه به شرایط مادیِ تولیدِ متن، رابطه‌ای میان نهاد و متن برقرار کند. رهیافت دوبوا رایج‌ترین ایراد نقد اجتماعی را عیان می‌سازد، و آن این که نقد اجتماعی برای دوری جستن از تقلیل‌گراییِ ملازم با جامعه‌شناسیِ ادبیِ سنتی، قاطعانه بر متن تمرکز می‌کند و درنتیجه، سهم اندکی در

پژوهش‌های ماتریالیستی دارد. جامعه‌شناسیِ نهاد ادبی از این نظر که متن را موضوع تحقیق می‌داند، با نقد اجتماعی شباهت دارد: جایگاه ادبی، ژانر، بافت، محتوای درون‌مایگانی، و سبک رتوریکیِ آن، همگی مؤلفه‌هایی متنی هستند، مؤلفه‌هایی که توابعی از ساختار تاریخی نهاد شمرده می‌شوند. (نک: نقد ژانر؛ درون‌مایه؛ نقد رتوریکی). با این حال، شایان ذکر است که این رهیافت تأکید خود را بر جامعه‌شناسی کلِ متون می‌گذارد، و نه بر جامعه‌شناسیِ یک متنِ خاص. از این دیدگاه، سهم اصلی جامعه‌شناسیِ نهاد ادبی این بود که ساختاری برای تاریخ ادبی تدارک ببیند و منطق پایه‌ی گروه‌های متنی (مکتب‌ها، جنبش‌ها، آوانگارد و غیره) را برملا سازد.

نقطه‌ی آغاز تجزیه و تحلیلِ گفتمانِ ادبی، آن‌گونه که مارک آنژنو و رژین روبَن در دهه‌ی ۱۹۸۰ صورت می‌دادند، پذیرشِ پیش‌نهاده‌ی پایه‌ی نقد اجتماعی بود: خوانش اجتماعیِ یک متن تنها در صورتی ممکن است که شکلِ ادبی و واقعیت‌های اجتماعی هم‌ارز قلمداد شوند و به یک چشم نگریسته شوند. آنژنو و روبَن با وقوف بر رهیافتِ به شدت «متن‌محوری» که غالباً در مطالعات نقد جامعه‌شناختی در پیش گرفته می‌شود، نخست از ضرورتِ تجهیزِ نقد اجتماعی به نظریه‌ی متنی و نظریه‌ی اجتماعی سخن گفتند. «گفتمان اجتماعی» شالوده‌ی این رویکرد قرار گرفت و کانونِ تأثیراتِ اجتماع بر متون ادبی دانسته شد.

در حالی که جامعه‌شناسیِ نهادی، همانند نشانه‌شناسیِ ایدئولوژی، جامعه را مجموعه‌ای از فعالیت‌های نهادینه می‌انگارد، تجزیه و تحلیلِ گفتمانِ اجتماعی چیزها را در پرتوِ دیدگاهی که آن‌ها را بیان کرده است و نیز در پرتوِ «واژه‌هایی» که برای توصیف و درواقع، برای تغییرِ واقعیت انتخاب شده‌اند، می‌فهمد. گفتمان اجتماعی «مشتمل بر هر چیزی است که در وضعی معین از جامعه، گفته و نوشته شده است، هر چیزی که به چاپ رسیده است، هر چیزی که در ملأ عام گفته شده یا امروزه از طریق رسانه‌های الکترونیکی پخش شده است» (مارک آنژنو). آنژنو با توجه به التقاط‌گراییِ فزاینده در رهیافت‌های اجتماعی به متن‌شناسی، تعریف دیگری از چارچوب یافتاریِ عام پیشنهاد می‌کند و به ما امکان می‌دهد تا کشمکشی را که موجد نقد اجتماعی است دریابیم. نقد اجتماعی جایگاه مستقلی برای موضوع مطالعه‌اش قائل نمی‌شود، اما اغلب می‌پذیرد که رهیافتِ اصیلی وجود دارد که متن را از حیث یکه‌گی‌اش تقدیس می‌کند، و بر آن صحه می‌گذارد.

در تحلیلی که آنژنو درباره‌ی وضعیت ادبیِ سال ۱۸۸۹ در فرانسه، بلژیک و سوئیس به دست می‌دهد، ادبیات در کلِّ گفتمانِ اجتماعی ادغام شده است و بنابراین، تابعِ همان دستور زبان‌ها، اصول بدیهی، و شبکه‌های درون‌مایه‌ای است که سایر اَشکال گفتمان (گفتمان علمی، حقوقی، پزشکی، فلسفی و غیره) نیز هستند. وی از این امر نتیجه می‌گیرد که در روش‌های گوناگونِ روایت و مباحثه، که جامعه در یک زمان معیّن آن‌ها را به کار می‌گیرد، فهمِ مشترکی از گفتمان ادبی وجود دارد. برای پرهیز از نسبی‌نگریِ افراطی، این برداشتِ نوآورانه از متن بر فرضِ دوگانه‌ای استوار شده است: یکی تعاملِ کلیِ گفته‌ها (که از باختین اخذ شده) و دیگری میزانی از هژمونیِ گفتمانی. آنژنو معتقد است که الگوهای زبانیِ یک دوران، هم محدود و هم پایگانی هستند و درنتیجه،

می‌توانند در کلّیت و نیز در تنوعِ خویش ادراک شوند. نقد اجتماعی برای ترسیم توزیعِ مکانیِ گفته‌ها بر مبنای وجه تمایزشان، باید هژمونیِ بیناگفتمانی و میزان پذیرفتگیِ گفتمان‌ها را ـ به طورِ خلاصه، قواعد عامی که تعیین می‌کنند در یک جامعه‌ی مشخص، گفتن یا نوشتنِ چه چیزهایی مجاز است ـ نیز مورد توجه قرار دهد.

تأثیرات

نقد اجتماعی با این‌که از چند جهت با نقد نوِ معاصر شباهت دارد، اما در واقع، شاخه‌ای از رهیافت‌های تثبیت‌شده‌تری مانند مارکسیسم، نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی به شمار می‌آید؛ رهیافت‌هایی که تأثیری مستقیم بر علوم اجتماعی و به طورِ خاص، بر مطالعات ادبی داشته‌اند.

مشخص‌ترین حوزه‌ای که مُهرِ نقدِ اجتماعی بر آن خورده است بی‌شک حوزه‌ی تاریخ‌نگاریِ ادبی است. برای مثال، طرح نگارش تاریخ ادبی فرانسه (که از سال ۱۹۶۵ آغاز شد)، چنان‌که ویراستارانِ آن، پی‌یر باربری و کلود دوشه خاطرنشان کرده‌اند، در جستجوی آن بود که سنت ادبیِ فرانسه را در بسترِ تحولات اجتماعی مورد بررسی قرار دهد. شرایط و وسایلِ تولید ادبی، شالوده‌ی این رهیافت به تاریخ‌نگاری هستند.

رابطه با سایر رهیافت‌ها

نقد اجتماعی فقط ابزارهای روش‌شناختیِ حوزه‌های زبان‌شناسی، رتوریک، شعر، یا روایت‌شناسی را به وام نگرفت، بلکه نظریه‌های کارآمدِ درونی یا صوری را نیز در اختیار گرفت و تغییراتی در آن‌ها به وجود آورد و در نوسازیِ آن‌ها نقش داشت. مثلاً گروهِ «مو» در دانشگاه لی‌یژ، در گیر و دارِ پی‌ریزیِ نوعی نقد رتوریکی جدید، هنگامی که درباره‌ی مجازها بحث می‌کند، چندین مؤلفه‌ی اجتماعیِ ذاتیِ برخی از صنایعِ بدیعی را نیز وارد بحث خود می‌کند. بر اینَ اساس، اخیراً پی‌یر پوپوویچ و میشل بیرون، کار خود را به ارائه‌ی تعریفی از نقدِ اجتماعیِ ژانرِ شعر متمرکز کرده‌اند؛ ژانری که پیش‌تر، جامعه‌شناسیِ ادبی آن را مردود دانسته بود و توجهِ خود را صرفاً به رمان معطوف می‌داشت. در همین راستا، مفهوم گفته‌های کاربردی در متونِ اسپانیایی که آنتونیو گومز موریانا آن را شرح و بسط داد، همبستگیِ عمیق نقد اجتماعی و نظریه‌های مربوط به گفت‌کرد را نشان می‌دهد. بنابراین، برای هرگونه بررسیِ نظری در باب سازوکارهای صوریِ متون ادبی، وجودِ یک دیدگاهِ اجتماعی اجتناب‌ناپذیر شده است، دیدگاهی که در حوزه‌ی نقدِ معاصر نفوذی فزاینده پیدا کرده است.

پی‌آمدها، مشکلات، نواقص

نقد اجتماعی در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۵، در اوج شکوفاییِ خود بود. اما این روزهای خوش دیری نپایید. امروزه، بسیاری از نظریه‌پردازان می‌کوشند تا نقد اجتماعی را طرد کنند و معتقدند که این نقد حاوی دیدگاه‌هایی است که بیش از حد متنوع‌اند و این موجباتِ ناسازگاریِ نظری در درون خودِ این حوزه را فراهم می‌آورد. اینک پافشاری اولیه‌ی کلود دوشه بر متن به‌عنوانِ محورِ تحقیقاتِ اجتماعی مبالغه‌آمیز یا حتی زائد به نظر می‌رسد. با وجود این، در میان محققان گرایشی هم به بدیهی انگاشتنِ این

روش وجود دارد. صرف‌نظر از این که آیا نقد اجتماعی امکان بسط و گسترش حوزه‌ی نقد را فراهم می‌آورد یا نه، به دیده‌ی برخی، خودِ این نقد به نوعی هرمنوتیکِ اجتماعی بدل شده است. ولی نکته این‌جاست که نقدِ اجتماعی با این‌که دیگر رهیافت نظریِ واحدی تلقی نمی‌شود و به نظر می‌رسد که رهیافت‌های دیگری با روش‌شناسی‌های دقیق‌تر (مانند نقد تکوینی، کاربردشناسی زبان، روایت‌شناسی) جایگزین آن شده‌اند، اما در این سرگشتگیِ خود تنها نیست. آشفتگیِ آن از بحران فراگیری ریشه می‌گیرد که اینک دامن‌گیرِ تمامیِ نظریه‌های مربوط به فرهنگ شده است، و دلیل آن این است که پایه‌های خودِ فرهنگ هم به‌واسطه‌ی از دست دادنِ مراجعِ ایدئولوژیکِ بنیادینِ خود متزلزل شده است.

← نقد مارکسیستی

Michel Biron

نقد پدیدارشناختی

(Phenomenological Criticism)

پدیدارشناسی روشی فلسفی است که ادموند هوسرل آن را در دو دهه‌ی آغازین سده‌ی بیستم بنیاد نهاد. پدیدارشناسی می‌خواهد تحلیلی توصیفی از جهان عینی آن‌سان که بر سوژه ظاهر می‌شود به دست دهد. پدیدارشناسی به جای بررسیِ پرسش‌های متافیزیکی، «پدیدار» را در معنای یونانیِ آن، یعنی ظاهر چیزها، توصیف می‌کند. در این فلسفه، مفهومِ محوری این است که بر جهانِ چیزهای نمایان، آگاهی حاکم است و به آن نظم و معنا می‌بخشد. شاگردان مکتب هوسرل و مشخصاً مارتین هایدگر و موریس مرلوپونتی روش پدیدارشناختی را به زمینه‌های دیگر بسط دادند.

کاربست انتقادی پدیدارشناسی در ادبیات توسط رومن اینگاردن در آغاز سده‌ی بیستم صورت گرفت. افزون بر این، نقد ادبیِ مکتب ژنو، و نیز ناقدان آمریکایی از قبیلِ جوزف هیلیس میلر (در آثار اولیه‌ی خود) و پل برادکورب نیز روش پدیدارشناختی را در بررسی برخی آثار به کار بستند.

خاستگاه فلسفی

گرچه هگل و کانت اصطلاح «پدیدارشناسی» را قبلاً به کار برده بودند، اما در واقع، بانیِ جنبشِ پدیدارشناسی هوسرل بود که در آثار خود، پژوهش‌های منطقی (۱۹۰۰) اندیشه‌ها: درآمدی عام بر پدیدارشناسی محض (۱۹۱۳) و بحران علوم اروپایی و پدیدارشناسی استعلایی (۱۹۳۶)، در بابِ آن نظرپردازی کرد.

پدیدارشناسی هوسرل آگاهی را (که یکی از قوای سوژه‌ی اندیشنده و ادراک‌گر است) از جهانِ «بیرون آن‌جا» متمایز می‌کند. در پدیدارشناسی، رابطه‌ی دوسویه‌ی سوژه و ابژه آگاهی را می‌سازد. به این ترتیب، چیزی به‌عنوانِ کنشِ آگاهی بدون ابژه، یا ابژه بدون سوژه‌ای که آن را درک کند وجود ندارد. (نک: سوژه / ابژه).

هوسرل معتقد بود که اندیشه در آغاز سده‌ی بیستم به بن‌بست رسیده است. علم آن روزگار، ساده‌لوحانه نقشِ سوژه‌ی ادراک‌گر را در معرفت وی از جهان به فراموشی سپرده بود. از سوی دیگر، خطرِ ذهنیت می‌توانست به مطالعه‌ی روان‌شناسی‌باورانه‌ی فرآیندهای ذهنی منجر شود. بدیلِ هوسرل فلسفه‌ای بود که می‌کوشید از طریق توصیف ساختارهای استعلاییِ آگاهیِ

بشر، اندیشه را با جهان آشتی دهد. هوسرل معتقد بود که پدیدارشناسی باید علم آگاهی، و توصیفی برنامه‌ای از چگونگی تعاملِ جهان و خود باشد. پدیدارشناس به دلیل تأکید بر تجربه‌ی بی‌میانجی، عموماً از مسائل متافیزیکی دوری می‌جوید.

مفهوم زیست‌جهان

پدیدارشناسیِ هوسرل تجزیه و تحلیلِ فرآورده‌های آگاهیِ روزمره، یعنی زیست‌جهانِ سوژه‌ی ادراک‌گر را میسر می‌سازد. زیست‌جهان چارچوب سوژه‌گی است که به‌واسطه‌ی آن فرد جهان را درک و تفسیر می‌کند. اما چنین توصیفی مستلزم آن است که «نگرش طبیعی» که ما با آن با تجربه‌ی روزمره رویاروی می‌شویم به حالت تعلیق درآید و در مقابلِ آن، تأملی والا که راه را بر فلسفه‌ی حقیقیِ تجربه‌ی انسانی می‌گشاید به کار گرفته شود. اگر در بند نگرش طبیعی باشیم، از ساختارهای آگاهیِ تجربه‌ی روزمره غافل خواهیم ماند.

هوسرل برای نشان دادن این ساختارهای آگاهی، سطح دیگری از تأمل را به نام «فروکاست پدیدارشناختی» مطرح می‌کند. فروکاستِ پدیدارشناختی بی آن‌که نگرش طبیعی را تحلیل بَرَد، آن را به حالت تعلیق در می‌آوَرَد، همه‌ی ویژگی‌های آن را دست‌نخورده باقی می‌گذارد، و آگاهی و ابژه‌ی مورد ادراکِ آن را به حالِ خود رها می‌کند. خلاصه این که واقعیاتِ مبتنی بر عقل سلیم نگرشِ طبیعی به تعلیق در می‌آید تا راه برای تجزیه و تحلیل «دادگیِ» آگاهی به این واقعیات گشوده شود. به‌جای این که صرفاً فرض کنیم جهان به شیوه‌های وجودیِ خود، برای ما وجود دارد، ما اکنون با جهان «آن‌گونه که مراد ماست» و بر اساسِ مقاصد مورد نظرِ ساختارهای آگاهی‌مان مواجه می‌شویم.

هوسرل این رازگشاییِ «گوهرها»ی آگاهی را «فروکاست ماهیت‌نگرانه» می‌نامد. مراد هوسرل از «گوهرها» چیزی بالاتر از تجربه‌ی ما از جهان و ورای آن نیست. به بیان دقیق‌تر، ساختارهای آگاهی عام هستند و به هیچ دوره‌ی تاریخیِ خاص و مرزهای فرهنگیِ معینی که در غیرِ این صورت ممکن بود آگاهی را به ویژگی‌های متغیر و نسبی تقسیم کنند، وابسته نیستند. فروکاست پدیدارشناختی توجه ما را از عواملِ اجتماعی، تاریخی و فرهنگیِ تعیین‌کننده‌ی «من» به سوی گستره‌ی استعلاییِ آگاهی معطوف می‌کند.

نیّت‌مندی

یکی دیگر از اصول پدیدارشناسی هوسرل نیّت‌مندی است. (نک: نیت / نیت‌مندی). گرچه فروکاست پدیدارشناختی بر گوهر آگاهی تأکید می‌گذارد، اما اشیاء جهان نیز سویه‌هایی هستند که به‌واسطه‌ی تجربه‌ی جهان به آگاهی داده می‌شوند. پدیدارشناس چیزهای نیّت‌مند را آن‌سان که نمودار می‌شوند مورد توجه قرار می‌دهد. آن‌ها مقیم «در» آگاهی هستند و «توسط» آگاهی ساخته می‌شوند. در این‌جا باید مفهوم هوسرلیِ «پدیدار» را از مفهوم کانتیِ آن جدا کنیم. پدیدارشناس بر این باور نیست که پدیدارها صرفاً نمودهایی هستند که در تقابل با چیزها آن‌سان که «واقعاً» هستند قرار می‌گیرند. هوسرل پدیدارها را از آن‌جاکه آگاهی آن‌ها را قصد کرده است و سویه‌هایی از جهان هستند، واقعی می‌انگارد. خلاصه آن که پدیدارها همواره آن‌سان که سوژه‌ی ادراک‌گر آن‌ها را قصد کرده، فهمیده می‌شوند. نیت‌مندی آموزه‌ای اصلی در

پدیدارشناسی است، زیرا فلسفه را در «تجربه‌ی زیسته‌ی» سوژه‌ی منفرد جای می‌دهد.

هوسرل بر این باور بود که با طرح این مفاهیم، از ایدئالیسم کلاسیک فاصله می‌گیرد و بنیاد تحقیق فلسفی را بر دانش معتبری از جهان می‌گذارد. اما او با اصرار بر این که پدیدارشناسی توصیف سوژه‌گی است و نه ساختاری برای داوری‌های متافیزیکی، از اثبات‌گرایی نیز که از آن بیزار بود، دوری جست.

اما برخی معتقدند که روشِ پدیدارشناسیِ هوسرل تصور نادرستی از این نظریه به دست می‌دهد، زبانی گنگ دارد و مملو از طبقه‌بندی‌هایی است که هم ویژگیِ ساده‌انگارانه‌ی تجزیه و تحلیلِ وی از آگاهی و هم فلسفه‌ی تجربه‌ی وی را پنهان می‌کند. گروهی دیگر به این نتیجه رسیده‌اند که پدیدارشناسیِ هوسرل سوژه‌ی آگاهی را بر جهانِ ابژه‌ها آن‌سان که قصد شده‌اند، مقدم می‌دارد. چنین ناقدانی این پرسش را طرح می‌کنند که آیا بر اساسِ تحلیل هوسرل، سوژه‌گی بدون توجهِ شایسته به تأثیر ابژه‌ها بر سوژه، خود را به جهان تحمیل نمی‌کند.

پدیدارشناسیِ «وجودیِ» هایدگر

فلسفه‌ی مارتین هایدگر واکنشی است در برابر فلسفه‌ی هوسرل. هستی و زمان، جامع‌ترین اثر وی که آن را به هوسرل تقدیم کرده، کوششِ بلندپروازانه‌ای است برای تعریف وجود از منظر انسان. دوره‌ی متأخر کار فکری هایدگر که کتاب‌های درآمدی بر متافیزیک (۱۹۳۵)، منشأ اثر هنری (۱۹۳۵) و مسئله‌ی تکنولوژی (۱۹۵۴) محصول آن هستند، نشان‌دهنده‌ی چرخش فیلسوف از توصیف چگونگیِ باشیدنِ انسان در جهانِ تجربه، به سوی توصیفی دشوار از شالوده‌ی پدیداری و وجودیِ هنر، زبان و تکنولوژی است.

هایدگر و هوسرل در سوگیریِ ضد متافیزیکی اشتراک نظر دارند. از نظر هر دوِ آن‌ها، رسالت فلسفه فهم واقعیت است، آن‌سان که این واقعیت در بسترِ تجربه با «خود» رویاروی می‌شود. هر دوِ آن‌ها معتقدند که جهان آن‌سان که در چارچوب محدودیت‌های دانشِ ما، خود را به ما می‌نمایاند، سرآغازِ بررسیِ پدیدارشناختی است. هایدگر برخلافِ هوسرل معتقد است که فلسفه نمی‌تواند یکسره از پیش‌انگاشت‌ها رها باشد.

پدیدارشناسی هوسرل «ذات‌باور» است، زیرا پایه‌های روشِ بررسیِ وی «گوهرها»یی هستند که آگاهی را عام می‌سازند. (نک: ذات ـ باوری). در مقابل، نگاهِ «اگزیستانسیالیستیِ» هایدگر می‌کوشد تا سوژه و ابژه را در تجربه‌ی وجود بشری جای دهد. او در برابر وسوسه‌ی نگریستن به جهان در قالب تصویرهای ذهنی و انتزاعی مقاومت می‌کند. از نظر هایدگر، جهان مجموعه‌ای از موجودات «بیرون‌ـآن‌جا» نیست، بلکه بخشی از گره‌گاهِ وجودیِ خود ما است، وجودی زنده که هیچ‌گاه ما نمی‌توانیم به‌تمامی آن را عینیت بخشیم. او درعین حال، می‌پذیرد که جهان در تلاش‌های ما در زندگی، منفعلانه جذب نشده است. به بیان دقیق‌تر، او اذعان دارد که جهان به رغم این که وجود ذهنی ما را می‌سازد، در برابر تلاش‌های ما برای تفسیر آن و تسلط بر آن مقاومت می‌کند.

از نظر هایدگر، پدیدارشناسی روشی است که از خوگرفتگی برمی‌خیزد. در مقابل، هدف هوسرل بنا نهادنِ فلسفه‌ای است بر مبنای توصیفِ «بی‌پیش‌انگاشتِ» آگاهی، و بدون توجه به جایگاهِ ما در نگرش طبیعی.

دازاین

هایدگر در موردِ توجه و تمرکز بر ماهیت «هستی‌ـگشوده‌ی» افراد نیز با هوسرل اختلاف نظر دارد؛ او به‌جای آگاهی، هستی را رخ‌دادِ محوریِ تحقیقِ فلسفی قرار می‌دهد. اما روش پدیدارشناختیِ او برخی جنبه‌های تحلیل هوسرل از زیست‌جهان را حفظ می‌کند. روزمرگی آن وضعیتی از عادت و عرف است که ما در آن برای به انجام رساندن وظایف و کارهای عادی زندگی حرکت می‌کنیم. در حالی که هوسرل پدیدارشناسی را کنکاشی غیرِمتافیزیکی می‌انگاشت، هایدگر کوشید تا با قراردادن اندیشه‌ی مدرن در دوران پسامتافیزیکی، وجود را تاریخ‌مند کند. از نظر هایدگر، هدف پدیدارشناسی آن است که از طریق ویژگیِ تجربی و زمان‌مندِ دازاین، این باشیدن با هستی را بازیابی کند.

دازاین [هستی‌ـآن‌جا] وجودی منحصراً انسانی است که به شیوه‌ای متفاوت با مثلاً وجودِ درخت‌ها و جانوران و سنگ‌ها، با باقی جهان درگیر است. دازاین خود را در زمان، به پیش و به سوی نقطه‌ای از امکان فرامی‌افکند. یک فرد هرگز محصولی پایان‌یافته نیست: وجود انسانی بنا به تعریف نامحدود و گشوده است. ویژگی دیگرِ دازاین «پرتاب شدگیِ» آن است؛ منظور هایدگر از این اصطلاح آن است که وجودِ هر فرد مستلزم پرتاب شدن در جهانی است که ساختارِ آن بسیار پیش‌تر شکل گرفته است. این وضعیت ما را به پذیرفتن خاستگاه‌های سنت وامی‌دارد، سنتی که پیشاپیش ما بخشی از آن هستیم. معنای وجود ما دست‌کم تاحدودی، به معنای عینیِ آن سنت گره خورده است. این‌ها وضعیت‌هایی هستند که از درون آن دازاین خود را به آینده فرامی‌افکند.

هایدگر معتقد است که فرد باید هم با پرتاب‌شدگی و هم به رغم آن ــ پرتاب‌شدگی‌ای که ریشه‌های وجود خود را تعیین می‌کند ــ به امکان خود‌ـشکوفایی و درگیریِ در جهان پی ببرد. زبان یکی از حوزه‌هایی است که این تقدیر در آن به انجام می‌رسد. در نگاه هایدگر، زبان چیزی بیش از صرفِ ابزار ارتباط انسانی است؛ زبان، ساحتِ واقعیِ وجود است. درواقع، این زبان است که جهان را به عرصه‌ی وجود می‌آورد. هایدگر اغلب با بهره‌گیری ریشه‌شناختی از بازی با کلمات برای استحکام بخشیدن به این نظر خود که دازاین بخشی از سنتِ پیشاسقراطی است، زبان را به شدت تاریخ‌مند می‌کند. دیدگاه او درباب زبان بیانی دیگر از سوگیری ضدِمتافیزیکی اوست. متافیزیک، خود زبانی آمرانه است که رابطه‌ی میان فرد و هستی را پنهان می‌کند. کلامِ مستبدانه‌ی خودِ هایدگر نگرش انضمامی و ملموس او را به زبان در خود دارد: «زبان خانه‌ی هستی است. انسان در خانه‌ی خود سکونت دارد. آنان که می‌اندیشند و آنان که با کلام در کار آفرینش هستند، نگهبانان این خانه‌اند». زبان نیز هم‌چون سنتی که انسان در آن زاده می‌شود قبل از فرد وجود داشته است. زبان مکانی است که حقیقت خود را آشکار می‌کند. در پدیدارشناسی هایدگر حقیقت، بی‌پردگی یا آشکارگی هستی است.

هایدگر بعدها در آثار خود درباب سرشت هنر هم‌چون منشأ اثر هنری و بخش‌هایی از درآمدی بر متافیزیک، آشکارگی را با تلاش و حتی با آفرینشِ شاعرانه‌ی جهان طبیعی پیوند می‌زند. «پوئه‌سیس» خلق و آفرینش جهان است در رخ‌دادِ ازلیِ زبان. هایدگر به اندیشه‌ی فیلسوفان پیشاسقراطی و به ویژه اندیشه‌ی شاعرانه‌ی پارمیندس و هراکلیتوس اشاره می‌کند. در نگاه هایدگر، هر هنرِ حقیقی‌ای هم‌چون هر

اندیشه‌ی اصیلی، چیزی بیش از صرفِ برقراریِ ارتباط است؛ هنر حقیقی «دستیابی» هنرمند به منشأها است. برخی از مفسران هایدگر معتقدانـد کـه دل‌مشـغولی او بـه پـوئه‌سیس در کـارهای متأخرش، به هیچ رو منشی پدیدارشناسانه ندارد. در طی کـار فـلسفی هـایدگر، کـانون تـوجه او از تجربه‌ی بشریِ هستی به رازگشایی هستی در زبان تاریخ‌مند تغییر می‌کند.

پدیدارشناسی مرلوپونتی

دغدغه‌ی قرار دادنِ سوژه در زبانی تـاریخ‌مند از هایدگر به مرلوپونتی منتقل مـی‌شود. آثـار اصـلی مرلوپونتی عبارت‌انـد از: مـعنا و نـامعنا (۱۹۴۸)، پدیدارشناسی ادراک (۱۹۴۵)، دیدنی و نادیدنی (۱۹۶۴) و نشانه‌ها (۱۹۶۰). فلسفه‌ی مرلوپونتی با بازتعریف مفهوم هوسرلی نیت‌مندی، بـر ارتـباط متقابل بنیادی میان سـوژه و ابـژه تأکـید مـی‌کند. بنابـر ایـن، تـعریف هـر نـوع آگـاهی‌ای رابـطه‌ی یکـپارچـه‌ی سـوژه-ابـژه است. پـدیدارشـناسی مرلوپونتی به رغم این که بـه فـروکاست پـدیدار-شناختیِ هوسرل تـوجه دارد، واجـد هـیچ‌یک از طبقه‌بندی‌های او نیست.

فلسفه‌ی مرلوپونتی رابـطه‌ی نـزدیک‌تری بـا تجربه‌ی ملموسِ جهان دارد و به اندازه‌ی مقولاتِ دقیقِ آگاهیِ هوسرلی انتزاعی نیست. مـرلوپونتی نیز مانند هایدگر، سوژه را کانون زبانِ تـاریخی و هـویتِ خـود مـی‌انگـارد و نـه مـرکز آگـاهی. او پـرسش‌هایی دربـاره‌ی ریشـه‌های تـاریخ‌مند در آگاهی انسانی مطرح می‌کند، و هـم‌چون هـایدگرِ متأخر تأکید می‌کند که انسـان در قـلمروِ زبـان و تاریخ اقامت دارد. این دو، سویه‌های آگاهی بشری هستند. زبان در پدیدارشناسیِ مرلوپونتی کنشی نـیت‌مند است، و کـلمه چـیزی بـیش از انـتقال-دهنده‌ی معنا: کلمه تجسد معنا در یک تن یا بافت است. کـیفیت نـمادینِ زبـانِ خـودِ مـرلوپونتی نشـان‌دهنده‌ی ویـژگی ایـمایی‌ای است کـه او بـه کلمات نسبت می‌دهد، کلماتی که نه بـه تـصاویر ذهنی، بلکه به خود جهان اشاره می‌کنند. بنابر این، مرلوپونتی این تـصور را کـه زبـان یک زنـدان، و نظامی از تصاویری است که تنها به تصاویر دیگر ارجاع می‌دهند، رد می‌کند.

به باورِ مرلوپونتی مرز میان تن و جهان مرزی مـبهم است. درنـتیجه، بـازگویی وی از تـفسیر پدیدارشناختیِ سوژه و ابژه نافی این تصور است که غیر از سوژه هر فردی صرفاً یک ابژه است. از نظر مرلوپونتی، «فردِ دیگر-به‌مثابه‌ی ابـژه، هـیچ نیست مگر وجـه ریـاکـارانـه‌ی دیگـران، درست همان‌گونه که سوژه‌ی مطلق هم چیزی نیست مگر تصوری انتزاعی از خودِ من».

تأثیرات پدیدارشناسی بر نقد ادبی

بسیاری از مفاهیم اصلی پدیدارشناسی در مـوردِ فعالیت و نظریه‌ی ادبی بـه کـار بسته شـده‌انـد. و همان‌طور که انتظار می‌رود ایـن کـاربست‌های ادبـی هـم‌چون ریشـه‌های فـلسفی‌شان مـتنوع و گوناگون هستند.

رومن اینگاردن در کتابِ اثر ادبی (۱۹۶۵)، تـوصیفی نـظری از اثـر ادبـی بـه دست مـی‌دهد. اینگاردن اصول هـوسرل را در تـجزیه و تـحلیل برنامه‌ای خود در موردِ شیوه‌های تجربه‌ی ادبیات به‌مثابه‌ی رخ‌دادی یکه در آگاهی، به کار می‌بندد. درسـت همان‌گونه که هوسـرل می‌کوشد تا گوهر-های عام آگاهی را برجسته سازد، اینگاردن هـم تلاش می‌کند تا «ساخت گوهرینِ» عامِ اثر را کـه در تجربه‌ی ما از خواندن نهفته است آشکار سازد. اینگاردن کار خود را از موضعی آغاز مـی‌کند کـه

شبیه به نگرش طبیعیِ هوسرل است، و آن‌چه را که ما در تجربه‌ی خواندن بدیهی می‌انگاریم به تعلیق درمی‌آورد. اینگاردن معتقد است اگر ما نگرشی پدیدارشناسانه به متونی که می‌خوانیم نداشته باشیم، به‌ناچار در آن‌ها فقط با پیش‌دانسته‌های خود مواجه خواهیم شد. (نک: متن).

هوسرل در مقابل ایدئالیسم از سویی و تجربه‌باوری از سوی دیگر مقاومت می‌کند. به همین قیاس، اینگاردن نیز فهم اثر به‌مثابه‌ی ابژه‌ای مثالی و یا به‌مثابه‌ی وجودی مادی را برنمی‌تابد. بدیلِ این دوگانگی، مواجهه با اثر ادبی به‌مثابه‌ی ابژه‌ای نیت‌مند است که از طریق کنش خواندن در آگاهیِ ما ساخته می‌شود.

رویکرد اینگاردن به تمایز چهار لایه‌ی هم‌بسته می‌انجامد که اثر هنری را به‌مثابه‌ی «ابژه‌ای خیالین» در آگاهی خواننده می‌سازند: (۱) صداهای کلمات یا صورت‌بندی آوایی؛ (۲) واحدهای معنایی در مرتبه‌ها و سطوح گوناگون؛ (۳) سویه‌های متعدد جهان که از چشم‌اندازهای متفاوت دیده می‌شوند؛ (۴) اشیاءِ بازنموده در اثر ادبی. اثر به‌واسطه‌ی کنش متقابل این لایه‌ها در آگاهی انضمامی می‌شود. این انضمامِ شکافِ سنتی میان ذهنیتِ تفسیرِ ما از اثر و عینیتِ وجودِ کتاب که به شکل حروف و صفحات تحقق یافته را از بین می‌برد.

مکتب ژنو

درحالی که مباحث رومن اینگاردن بسیار انتزاعی است، مکتب ژنو که متشکل از گروهی از ناقدان اروپایی است، اصول پدیدارشناسی را در کنش انتقادیِ خود به کار می‌بندد. معمولاً آثار ناقدانی چون مارسل رمون، آلبر بگن، ژرژ پوله، ژان‌پی‌یر ریشار و ژان استاروبینسکی را به مکتب ژنو منتسب می‌کنند. اگرچه این آثار همگن نیستند، اما مکتب ژنو کار خود را از پیش‌فرض‌های مشترکی درباره‌ی هستی‌شناسیِ اثر هنری آغاز می‌کند. همان‌گونه که هدف پدیدارشناس پی‌ریزیِ علمِ آگاهی است، ناقدان مکتب ژنو نیز می‌کوشند تا شیوه‌هایی را توصیف کنند که از طریق آن‌ها جهان به‌واسطه‌ی زبانِ ادبی به آگاهی خواننده و نویسنده عرضه می‌شود.

ناقدان مکتب ژنو این حکم پدیدارشناختی را نیز به کار می‌بندند که جهان وقتی به آگاهیِ مشاهده‌گرِ آن عرضه می‌شود پرسش فلسفی ایجاد می‌کند. این ناقدان عموماً به «الگوهای تجربیِ» مؤلف «در» اثر اشاره می‌کنند و ملاحظات مربوط به تأثیرات فرهنگی، زندگی‌نامه‌ای، تاریخی را به حال تعلیق درمی‌آورند. نقد ادبی پدیدارشناختی در اساس به تشریح رابطه‌ی میان جهانِ متجسم در متن و تخیل نویسنده می‌پردازد. الگوهای تجربی‌ای که ناقد پدیدارشناس به بررسی آن‌ها می‌نشیند در بافتار زبان ادبی و در قابلیت ویژه‌ی آن برای ساخت‌دهی به رابطه‌ی خود ـ جهان که منحصر به مؤلف است، بروز می‌کند.

مسئله‌ی اصلی ناقدان مکتب ژنو این نیست که چه مضامینی از دنیای ذهنیِ هنرمند در متن ادبی بازسازی شده‌اند؛ بلکه توجه آن‌ها معطوف به این موضوع است که منِ پدیدارشناختیِ شکل‌گرفته در متن چگونه این بازسازیِ اشیاء را انجام می‌دهد. یکی دیگر از ویژگی‌های متمایز مکتب ژنو این پیش‌فرض مقدماتی است که برای ردیابیِ تحولِ رابطه‌ی خاصِ خود ـ جهانِ یک مؤلف باید پیکره‌ی کامل آثارِ وی ــ و نه یک متن واحد ــ را بررسی کرد.

در نقد پدیدارشناختی، الگوهای تجربیِ

اختصاص‌یافته به زبانِ ویژه‌ی ادبیات که توسط همین زبان هم جان‌گرفته‌اند، اَشکالِ متنوعی به خود می‌گیرند. تأکید ژرژ پوله بر نقد عملی در کتاب مطالعاتی در باب زمان بشری (۱۹۵۳) نمایان است. در این کتاب، او به بحث پیرامون رابطه‌ی خود ـ جهانِ منحصر به هر مؤلف می‌پردازد. پوله نیز در راستای روش‌شناسی مکتب ژنو، به ندرت به تجزیه و تحلیل نویسنده در ورای هنرش می‌پردازد؛ در عوض، موضوع مطالعه‌ی او زبان ادبی است که برساخته‌ی منِ پدیدارشناختی نویسنده است. پوله به جای واقعیتِ تاریخی و اجتماعیِ مردمان، در جستجوی امضاهای خودبودگیِ ثبت‌شده در اثر ادبی است.

ناقدان آمریکایی

ناقدان پدیدارشناس آمریکایی نیز هم‌چون ناقدان مکتب ژنو به ذهنیت هنرمند آن‌گونه که در اثر هنری متجلی می‌شود، توجه زیادی می‌کنند. جوزف هیلیس میلر در دوره‌ی پدیدارشناختیِ کارِ فکری‌اش، کتاب چارلز دیکنز: جهان رمان‌هایش (۱۹۵۸) را نوشت. او در این کتاب تخیل مؤلف را ذهنیت یکپارچه‌ای می‌داند که با دیدگاهِ منسجم خود به جهان، از تنوع رمان‌های جداگانه فراتر می‌رود.

پل برادکورب در جهان سپید اسماعیل: خوانش پدیدارشناسانه‌ی «موبی دیک» (۱۹۶۵)، پدیدارشناسی را رویکردی انتقادی می‌داند که در آرایشِ حروفِ روی صفحه، حالات وجودی و در نتیجه حالات ذهنی را تفسیر می‌کند. به این ترتیب، برادکورب پدیدارشناسی را شیوه‌ای مناسب برای فهم سوژه‌گی در حال تکوینِ رمانِ ملویل می‌داند. برادکورب در آن‌چه می‌توان نمودِ عملیِ لایه‌بندیِ اینگاردن از سویه‌های متعدد جهان که در متن ادبی باز نموده شده دانست، ثبتِ پدیدارشناختی «آگاهیِ اسماعیلی» را در بابِ عناصر چهارگانه‌ی آب، باد، خاک و آتش بررسی می‌کند.

رابطه‌ی نقد پدیدارشناختی با رویکردهای دیگر

پدیدارشناسی فارغ از تغییراتی که به خود دیده است و رها از کاربست‌های ادبیِ آن، در نهایت، توصیف سویه‌های آگاهی بشری است آن‌سان که جهان بیرونی را به شیوه‌های معنادار ثبت می‌کنند. در مقایسه با دیگر نظریه‌های ادبیِ سده‌ی بیستم که اعتبار تفسیر را زیر سؤال می‌برند، پدیدارشناسی مدعی است که معنای قابل فهم هم امری ممکن در مقامِ نظر، و هم امری معتبر در مقامِ عمل، است.

اما نقد پدیدارشناختی برخلافِ شیوه‌های سنتی‌ترِ نقدِ انگلیسی ـ آمریکایی، به مرزهایی که یک متن را از متن دیگر متمایز می‌کنند بی‌اعتناست. منِ پدیدارشناختیِ نویسنده که از واقعیاتِ زندگیِ او بر زبانِ ادبی حک می‌شود، درحالی‌که در معرض تغییرات و انگیزه‌های متضاد در نقاط گوناگون است، خود وجودی استعلایی است. این من را به معنای دقیقِ آن می‌توان درمقام ابژه‌ای یکپارچه مورد بررسی قرار داد.

پدیدارشناسی به دلیل تمرکز بر ساختارهای معناییِ آگاهی که در اثر ادبی ظاهر می‌شوند، بسیار به هرمنوتیک یا مطالعه‌ی تفسیر متن نزدیک است. هانس گئورک گادامر در کتاب حقیقت و روش (۱۹۶۰)، بر این اساس که کنش‌های خوانش و تفسیر هر دو به لحاظ پدیداری ریشه در

تجربه‌ی خواننده دارند و به‌همین ترتیب، کنش آفرینش ادبی نیز ریشه در دوره‌ی تاریخیِ نویسنده دارد، خوانش عینیِ متون تاریخی را مردود اعلام می‌کند. از این رو، دستیابی به ملاک‌هایی عام برای داوری متونِ متعلق به دوره‌های تاریخیِ متفاوت ناممکن است. این موضوع ناشی از این حکمِ پدیدارشناختی است که سوژه و ابژه ــ در موردِ هرمنوتیک، سوژه خواننده است و ابژه متنی است که خوانده می‌شود ــ از هم جداناشدنی‌اند.

ناقد پدیدارشناس بر خلافِ ناقد ساختارگرا، شکل‌گیری و حفظ معنا را صفت آگاهی بشری می‌داند و نه ویژگی شبکه‌ی مستقل زبان که بیرونِ سوژه قرار دارد. پدیدارشناسی و ساختارگرایی هر دو متهم به این هستند که دیدگاهی غیر تاریخی دارند. ناقدان می‌گویند که این دو رویکرد در توصیفی که از معنا به دست داده‌اند، نقش تغییرات تاریخی را نادیده گرفته‌اند.

پدیدارشناسی را باید از پساساختارگرایی که مرکزیت سوژه‌ی ادراک‌گر و دانشِ «خود» را زیر سؤال می‌برد متمایز دانست. پدیدارشناسی بر این باور است که ذهنیت یا سوژه‌گی محوری معتبر در دانش بشری «است» و این مثلاً در تقابل با واسازی است که قرار گرفتنِ «خود» در کانونِ معنا را به لحاظ متافیزیکی امری دل‌بخواهی می‌داند. اما پساساختارگرایی و پدیدارشناسی هر دو حکم به پایان متافیزیک می‌دهند. از نظر پدیدارشناسی، دانش تا آن‌جا که آگاهی، خود، تنها راهِ ثبتِ واقعیت است اثبات‌پذیر است. کاربست‌های ادبی، انتقادی و نظریِ این روش فلسفی بارِ آگاهی را به رابطه‌ی خود-جهان منتقل می‌کنند، رابطه‌ای که درونِ متون ادبی و توسطِ آن‌ها ایجاد می‌شود؛ بنابراین، حکمِ آگاهی ادبی بازسازی است و نه واسازی.

← سوژه / ابژه؛ زیست‌جهان؛ نیت / نیت‌مندی

Stephen de Paul

نقد تکوینی (Genetic Criticism)

مسائل مربوط به تکوین اثر ادبی ــ داستان در پسِ داستان ــ دست‌کم یک سده است که مورد توجه متخصصان دانشگاهی، و مدتی بس طولانی‌تر، مورد توجه گروه‌های گسترده‌تر ازجمله نویسندگان بوده است. از ۱۹۷۰، مکتب جدیدی در مطالعاتِ تکوینی سربرآورده است که بی‌شک تا حدودی واکنشی بوده است در برابرِ راست‌کیشیِ ساختارگرایانه که نقش مؤلف و بافت تاریخی را در تولید ادبی کوچک می‌انگاشت. (نیز نک: ساختارگرایی؛ ادبیات). در بررسی‌ای که به تازگی صورت گرفته و هیچ ادعای جامعیت ندارد، حدود ۷۰۰ پژوهش در حوزه‌ی مطالعات نقد تکوینی فهرست شده است.

پیشینه‌ی توجه به فرآیندِ خلقِ اثرِ هنری را (که در مقابلِ اثر هنری به‌مثابه‌ی محصولِ حاضر و آماده قرار می‌گیرد) می‌توان دست‌کم تا جنبش رمانتیک ردیابی کرد. این رویکرد را به ویژه می‌توان در نحوه‌ی رویارویی نویسندگانی چون کولریج و برادران اشله‌گل با آثار خودشان مشاهده کرد، و مبتنی است بر دغدغه‌ی مشترک در موردِ خاستگاه‌ها (خواه زبان‌ها، خواه فرهنگ‌ها، و خواه نهادها)، گرایش به تلقیِ هنر به‌مثابه‌ی فرآیندی سازمان‌یافته (و نه به‌مثابه‌ی چیزی که استادانه ساخته شده)، و میل به آثار ترکیبی که چندین ژانر را با هم ترکیب می‌کنند و غالباً، از دید رمانتیک‌ها، در سرتاسر دورانِ کاریِ نویسنده تنیده می‌شود (مثل پرداختن گوته به فاوست در تمام دوران

زندگی‌اش، روایت‌های متوالی هولدرلین از مرگ امپدوکل، و پیش‌درآمد وردزوورث که بارها در آن بازنگری شد). نویسندگان بین سال‌های ۱۷۷۰ تا ۱۸۳۰، ظاهراً وقوف بیشتری بر پویشِ کار خود داشتند، و دلیل آن وجود دیدگاهی متحول درباره‌ی نقش هنرمند در جامعه‌ی پس از انقلاب بود. اگر هنر نوعی مذهب شمرده شود ــ دیدگاهِ زیبایی‌شناسانِ رمانتیک ــ گامِ منطقیِ بعدی، ارزش قائل شدن برای مراحل جداگانه و ردّپاهای مادیِ چیزی است که اساساً، به تعبیر پل بِنیشو، رسالتی مقدس است. (نک: زیبایی‌شناسی).

امـا رمانتیک‌ها هرگز بوطیقایی درباره‌ی نگارش ساخته و پرداخته نکردند تا در کنار نظریه‌های آنان درباب تخیل قرار گیرد. مقتضای این امر وجودِ شکلِ دومِ خودآگاهی بود؛ خودآگاهی‌ای دائر بر این امر که هنرمند، نه پیام‌آوری الاهی، بلکه صنعت‌گری آگاه است. در این‌جا نظر مشهور ادگار آلن پو درباره‌ی روند آفرینش شعر غراب (۱۸۴۶)، از حیث تأکید آن بر نیروی مستقل و زایای صوَرِ شاعرانه، جایگاه خاصی دارد.

رهیافت تکوینیِ مدرن به ادبیات که ویراستاران و ناقدان ادبی سده‌ی بیستم به کار گرفته‌اند، در سال‌های آغازینِ قرن بیستم شکل گرفت و وجود خود را مدیون دو انقلاب موازی (اما به ندرت هم‌گرا) در روش‌شناسی است: یکی دست یازیدن به روان‌شناسی و به‌ویژه به مفهومِ ناخودآگاه در مطالعه‌ی آفرینش هنری، و دیگری کاربست روش‌های ویرایش سنتی درموردِ نویسندگان مدرن یا تقریباً معاصر. البته موردِ نخست تنها اخیراً شالوده‌ی نظری محکمی، به‌ویژه در اثر ژان بلمَن‌نوئل (۱۹۷۲)، پیدا کرده است. امـا مدت‌ها پیش از زیگموند فروید، مجله‌هایی مانند سال‌نامه‌ی روان‌شناسی، در باره‌ی شالوده‌های روانیِ تخیل سخن گفته بودند؛ ترجمه و همه‌گیر شدنِ آثار فروید در دهه‌ی ۱۹۲۰، یک سنت مستحکم را پی‌ریزی کرد. کتاب لیوینگستون لُوز با عنوان راهی به زانادو (۱۹۲۷) مشهورترین کار در این فضای متأثر از روان‌ـ شناسی بود. این در حالی بود که کتاب شرح حال اثر هنری (۱۹۲۴) نوشته‌ی پی‌یر اودیا، مقدمات بسیاری از اصول پژوهش‌های تکوینیِ مدرن را فراهم ساخته بود. در این راه، وی هم بر ضرورتِ وقایع‌نگاری دقیقِ نگارش تأکید می‌کرد و هم بر این واقعیت اذعان داشت که هر کنشِ آفرینشِ ادبی هم شامل تصمیمات آگاهانه‌ی مؤلف است که ممکن است آیندگان کشفشان کنند و هم شامل کشش‌های ناخودآگاهِ وی که شاید کشف‌ناشده باقی بمانند. (نیز نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی).

به رغم این مطالعاتِ پیشرو و رواج رویکرد فرویدی نزد خودِ هنرمندان در دهه‌ی ۱۹۲۰، ناقدان به‌جای این که به درس‌هایی توجه داشته باشند که از مطالعه‌ی تاریخ تکوینِ متونِ معتبر می‌توان گرفت، به ارائه‌ی خوانش‌های نو از این متون توجه داشتند. در این راستا، رنه ولک و آستین وارن حق داشتند بگویند که «درجریان فهمِ شکلِ نهاییِ یک اثر، آگاهی از طرحِ مقدماتیِ آن، و حک و اصلاح‌ها و حذفیاتِ آن... ضروری نیست» (نظریه‌ی ادبیات، ۱۹۶۲). (نک: متن).

پیش‌شرط ضروریِ دیگر برای مطالعه‌ی نظام‌مندِ تکوین اثر ادبی، یعنی استفاده از روش‌های سنتیِ کتاب‌شناختی برای ویرایشِ متونِ مدرن و معاصر، پیشرفتی منظم‌تر و بی‌مسئله‌تر داشته است. این پروژه‌های ویرایشی که در آغاز،

توجه‌شان بر شاعران «ملی» (مثلاً نسخه‌ی وایمرِ آثار گوته، و نسخه‌ی چاپخانه‌ی ملیِ آثار هوگو) معطوف بود، اینک به ویرایش آثارِ معاصرانی چون برتولت برشت و د. ه. لارنس و حتی کل آثارِ ادبیات ملی می‌پردازند (مانند پروژه‌ی ویرایش انتقادی در کِبک به سرویراستاریِ ژ. ل. ماژور). با این‌که در این‌گونه کارها، هدف اصلی ارائه‌ی متنی دقیق و «منقح» است، اما برای این‌که تاریخچه‌ی کاملی از متن در اختیار خواننده قرار گیرد، سعی شده ویراست‌های انتقادی ـ تاریخی از متون به دست داده شود.

مطالعات تکوینی که از نقد روان‌شناختی و متن‌پیرایی نشأت گرفت و در نیمه‌ی اول سده‌ی بیستم در پژوهش‌های مربوط به ادبیات اروپا فراوان به چشم می‌خورد، أشکالِ گوناگونی به خود گرفت؛ أشکالی که از بررسی دقیقِ سبک تا بحث‌های عام‌ترِ مربوط به بازنگری‌های مؤلف در متن را در بر می‌گیرند؛ که شاید در این میان «نوشتنِ شرح حالِ» برخی آثارِ خاص نمونه‌ی بارز این مطالعات باشد. اما این مطالعات به رغم قلمرو و پیچیدگی‌های‌شان، به لحاظِ نظری، در فضایی برزخ‌گونه دنبال شده‌اند. این حوزه که اکنون باید حد و مرزهای روش‌شناختیِ دقیق آن مشخص شده باشد، هنوز ـ دست‌کم در محافل انگلیسی و آمریکایی ـ نامی بر خود ندارد. همچنین میان «نقد متون» و «نقد تکوینی» تمایز روشنی وجود دارد: هدف نقد متون فراهم آوردنِ متون معتبر است، حال آن‌که هدف نقد تکوینی آن است که با بهره‌گیری از مصالحِ مقدماتیِ نگارش، حالاتِ گوناگونِ متن و شواهدی از فرآیند تألیف، کارِ تفسیر و ارزیابی را انجام دهد. متن‌پژوهیِ سنتی بر پایه‌ی دو پیش‌نهاده‌ی اصلی استوار بود: یکی نسخه‌برداریِ نادرست و دیگری داده‌های ناکافی. اما معضلِ خاص نقدِ تکوینی وفورِ بیش از حدِ شواهدِ متنی است و نه کمبودِ این شواهد. پژوهش‌گران تکوینیِ مدرن معمولاً بیشتر به تغییراتی توجه دارند که خودِ نویسنده در متن اعمال کرده است تا به تحریفاتی که افراد ناشناس واردِ متن کرده‌اند. در سال‌های اخیر، برخی از آنان به ویژه با عنایت به پرسش‌های زیر، در فرضیات انتقادیِ اسلافِ کتاب‌شناس‌شان، به‌دیده‌ی شک و تردید نگریسته‌اند.

(۱) ارزش: نقد تکوینیِ سنتی بر این باور است که مصالح و ویژگی‌های گوناگونِ متن واجد ارزشِ انتقادیِ درونی هستند؛ دانستن تاریخچه‌ی یک متن یعنی قرار گرفتن در موضعی بهتر برای درک آن. به‌ندرت پیش آمده که ناقدان تکوینی توضیح دهند که این مصالح «چگونه» امکانِ خوانشِ بهترِ متون را میسر می‌کنند، یا از زاویه‌ای دیگر، بگویند که انزوای نسبی و تأثیر اندکشان بر سایر ناقدان را چگونه توجیه می‌کنند.

(۲) یکه‌گی: تا این اواخر، محققان متن ادبی را ابژه‌ای یکه می‌دانستند، هرچند که شواهدِ پیشِ رویشان خلاف این امر را نشان می‌دادند و متن را در نسبتِ با خوشه‌ای از متون مرتبط با آن قرار می‌دادند. سرشت برخی از رسانه‌ها، مانند تئاتر نیز ایده‌ی متن یکه و ثابت و لایتغیر را نفی می‌کند. (نک: نقد نمایش).

(۳) غایت: مطالعه‌ی تکوینیِ ادبیات قویاً پایان‌محور است. مفهوم غایت ممکن است از یک مؤلف به مؤلفی دیگر یا از یک ژانر به ژانری دیگر تغییر کند، اما فرض پایه‌ی آن ـ این فرض که یک وضعیت متنی فقط مادامی جالب توجه است که با یک وضعیتِ دیگر در تقابل باشد، یا منجر به آن شود، و یا از آن مشتق شود ـ دست‌کم تا اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ ثابت مانده بود. اما اندک اندک

محققان پذیرفته‌اند که فرآیند پویش اثر ادبی فی‌نفسه می‌تواند جالب باشد، و قبول کرده‌اند که طرح‌های اولیه هم ممکن است قوانین ادبیِ خاصِ خود را داشته باشند.

(۴) نیت مؤلف: هرگونهِ تألیف هنری در طی یک دوره‌ی زمانی حادث می‌شود و متضمن گزینش‌های متعددی است. به زعم محققان سنتی، این گزینش‌ها نتیجه‌ی کنشِ ارادیِ فردی هستند؛ مؤلفان کنش‌گرانی آزادند؛ و مطالعاتی که در باب تکوین اثر ادبی صورت گرفته‌اند، به شدت به زندگی‌نامه‌ی مؤلف استوار بوده‌اند، و این رویکرد در دو دهه‌ی گذشته، به ویژه در فرانسه، انتقادات تندی را از جوانب گوناگون برانگیخته است ـــ و گوستاو لانسون سپر بلای اصلیِ این حملات بوده است. (نک: نیت / نیت‌مندی).

به نظر می‌رسد که نبردهای ایدئولوژیکِ پایان دهه‌ی ۱۹۶۰، از این موضوع ناشی می‌شدند که اساساً معلوم نبود متن‌پژوهان واقعاً چه می‌کنند؛ اما نتیجه‌ی این نبردها، پرورشِ نسل جدیدی از محققان بود که با نظریه‌های ادبی معاصر آشنا بودند و در بررسی تحول متنی از مفاهیمی استفاده کردند که آن‌ها را از سایر حوزه‌ها نظیر زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، مارکسیسم، روان‌کاوی، و فمینیسم وام گرفته بودند. (نیز نک: نقد مارکسیستی؛ نقد فمینیستی). عزیمت‌گاهِ غالبِ آثار اخیر در این حوزه، نوعی هستی‌شناسیِ جدید در حوزه‌ی تولیدِ ادبی است. اینک مؤلفان فقط جزئی از شبکه‌ی ارتباطیِ وسیع‌تری انگاشته می‌شوند که از کارگران چاپخانه، ناشران، ناقدان، و مهم‌تر از همه، عامه‌ی خوانندگانِ واقعی یا ضمنی تشکیل شده است. (نک: نهاد ادبی). تغییرات سبکی که شواهدِ تکوینی آن‌ها را برجسته می‌کنند، پی‌آمد محدودیت‌های صوری، الگوهای ژانر، یا شرایطِ فهم اثر تلقی می‌شوند، و نه بازتابِ صِرفِ نیت مؤلف. اگر احکام آگاهانه‌ی زیبایی‌شناختی را، از آن نوعی که در مکاتبات گوستاو فلوبر، خاطرات روزانه‌ی آندره ژید، و مقدمه‌های هنری جیمز به روشنی توصیف شده‌اند، مورد بررسی روان‌کاوانه قرار دهیم، ممکن است متوجه شویم که در پسِ این احکام آگاهانه، احکامِ ناآگاهانه‌ی زیبایی‌شناختی پنهان شده‌اند. خصوصاً باید توجه داشته باشیم که تنوعاتی که متن پیدا می‌کند، و بررسی آن‌ها موضوعِ اصلیِ مطالعاتِ تکوینی است ـــ همین را در موردِ بسیاری از پژوهش‌های قرون وسطایی نیز می‌بینیم ـــ دیگر تابعِ پایگانِ از پیش‌تعیین‌شده‌ی ارزش‌ها نیست؛ پایگانی که بر مبنای آن افکار آغازین یا غاییِ نویسنده معیاری است برای ارزیابیِ سایر خوانش‌ها؛ تنوع به این معنا، می‌تواند صرفاً بیان چندمعنایی یا نهفتگیِ معنایی باشد.

در پرتوِ یافته‌های این گرایش‌ها و گرایش‌های دیگر ـــ مانند استفاده از کامپیوتر برای مرتب کردن مقادیر عظیمی از داده‌های متنی که پیش‌ترها امکان‌پذیر نبود ـــ به نظر می‌رسد که تاریخ ـ متن و نظریه ـ متن، دیگر در تقابل با یکدیگر قرار ندارند و وارد دوره‌ای از همکاری ثمربخش با یکدیگر شده‌اند. علاوه‌بر این، امروزه مطالعات تکوینی به آن‌چه نویسندگان و جامعه‌شناسانِ ادبی در زمینه‌های دیگر گفته‌اند صحه می‌گذارند: یکی این که کتاب‌ها، به‌تعبیری، خودشان خودشان را می‌نویسند، و دیگر این که جامعه‌ای که از این کتاب‌ها بهره‌مند می‌شود، آن‌ها را تولید می‌کند.

← مؤلف؛ شیوه‌ی تولید ادبی

Graham Falconer

نقد خواننده‌محور

(Reader-Response Criticism)

نقد خواننده‌محور به مجموعه‌ای از نظریه‌ها و فعالیت‌های انتقادی اشاره دارد که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و دهه‌ی ۱۹۷۰ در آمریکای شمالی شهرت یافت. گرچه نقد خواننده‌محور از آثار گروه ناهمگنی از نظریه‌پردازان شکل گرفته است، اما همه‌ی آن‌ها در تأکید بر نقش خواننده یا کنش خواندن در تفسیر متون اشتراک نظر دارند. (نک: متن). این نقد در شکلِ آغازینِ خود، درواقع، واکنشی بود در برابرِ نقد نوِ انگلیسی و آمریکایی که با متون ادبی هم‌چون ابژه‌هایی برخورد می‌کرد که می‌توانند و باید جدا از تجربه‌ای که خواننده از آن‌ها دارد، تفسیر شوند. این‌چنین است که در فضای فلسفیِ خودنگرانه‌ی اواخرِ سده‌ی بیستم، هر نظریه‌ای با وقوف بر تأثیرِ مشاهده‌گر بر امرِ مورد مشاهده، و بدگمانی نسبت به هر ادعایی مبنی بر شفاف بودنِ معنای گفتمان، توجه خود را بر مسائل مربوط به هرمنوتیک معطوف می‌کند. تفسیر همچون نوعی ساختمانِ ذهنیِ دانش توضیح داده می‌شود، و این در حالی است که با قرار دادنِ خواندن در انقیاد متن یا یک جامعه‌ی تفسیری، از نسبی‌نگری احتراز می‌شود. از جمله نظریه‌پردازانی که نامشان با نقد خواننده‌محور عجین شده است، می‌توان از جاناتان کالر، استنلی فیش، اریک دانلد هرش، دیوید بلیچ، نورمن هالند، و نیز از ولفگانگ آیزرِ آلمانی که آثار او تحت عنوانِ نماینده‌ی نظریه‌ی دریافت با رویکرد خواننده‌محورِ آمریکایی سازگار است، نام برد.

نقد «خواننده‌محور» برای تعدیل شیءشدگیِ ابژه‌ی ادبی، اساساً از ساختارگرایی، نقد رتوریکی، روان‌کاوی، و پدیدارشناسی کمک می‌گیرد. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ نقد پدیدارشناختی). صورت اولیه‌ی نقد خواننده‌محور در تلاشِ خود برای تصحیح عدم تعادل در رابطه‌ی صورت‌گرایانه‌ی متن ـ خواننده که اهمیت بیشتری به متن می‌داد، تأکید خود را، نه بر متن، بلکه بر خواننده می‌گذارد. رویکردهای بعدیِ خواننده‌محور زیر فشارِ انکارِ پساساختارگرایانه‌ی تقابل دوگانیِ سوژه / ابژه، تقابلی که اولویت دادن به خواننده با اتکا به آن صورت می‌گیرد، کنش تفسیری را فرآیندی ارتباطی تلقی می‌کنند که تااندازه‌ای تمایز میان متن و خواننده را کم‌رنگ می‌کند، اما همچنان آن را بنیان اقتدار می‌انگارند. (نک: پساساختارگرایی). در دهه‌ی ۱۹۸۰، نقد خواننده‌محور یا به سوی واسازی متمایل شده است که در این صورت، هم متن و هم خواننده را در چارچوب مفهوم گفتمان می‌گنجاند، و یا به سوی نظریه‌هایی که برای سوژه‌ی ادراک‌گر اولویت قائل هستند. محرک این واگرایی، عمدتاً انتقاداتِ متقابلِ خودِ نظریه‌پردازانِ خواننده‌محور بوده است.

جاناتان کالر و رویکرد ساختارگرایانه

جاناتان کالر در بوطیقای ساختارگرا (۱۹۷۵) می‌کوشد تا با طرح و بسطِ بوطیقایی که شرایط تفسیر را تعیین می‌کند، نقد را از نقش تفسیری‌ای که در چارچوب نقد نو دارد «برهاند». کالر با استفاده از مدل زبان‌شناسیِ ساختاری، ادبیات را نظام نشانه‌ایِ «ثانوی‌ای» می‌انگارد که از زبان بهره می‌گیرد تا معنای ادبی را خلق کند و ناظر بر آن باشد. بنابراین، نویسندگان، متون و خوانندگان، همگی در چارچوب یک نظام دلالتیِ ادبی جای می‌گیرند. (نک: نشانه‌شناسی؛ دال / مدلول / دلالت).

شرایط تحققِ معنا هم‌چون مفروضاتی مورد بررسی قرار می‌گیرند که به خواننده توانایی تشخیص معنا را می‌دهند. از نظر کالر، خواننده «توانش ادبی» در مفهوم ساختاریِ آن را داراست و بر متن تسلط دارد و این امر به او امکان می‌دهد تا معنا را مشخص کند، و با در آوردن امرِ به‌ظاهر بیگانه در قالبِ یک نظم گفتمانی، متون را «طبیعی کند» (نک: توانش / کنش). با این‌که چنین برداشتی از تفسیر مبیّنِ آن است که «ما می‌توانیم... کاری کنیم که هر چیزی معنایی بدهد» ([۳۲۳]، ص ۱۳۸)، اما کالر از رهگذرِ توصیفِ خواننده‌ی آرمانی به‌مثابه‌ی کسی که از سویی، فعالیت‌های نهادهای ادبی خوانشِ او را تعیین می‌کنند و از سوی دیگر، خوانش‌های او بر آن فعالیت‌ها صحه می‌گذارند، امکانات تفسیر را محدود می‌کند. در واقع، چنین تفسیرهایی به طورِ ایدئولوژیک تعیّن یافته‌اند؛ اما از آن‌جاکه تمامیِ معناها تحت سیطره‌ی قراردادهای فرهنگی هستند، بوطیقا فقط می‌تواند الهام‌بخشِ فهمِ کامل‌تری از نظام‌های دلالتی باشد و قادر نیست به فراسوی ایدئولوژی و نظام حرکت کند. کالر در آثار متأخرِ خود اصطلاح خواننده‌ی آرمانی را به این دلیل که غیر تاریخی است، پس می‌گیرد؛ با این حال، از نظر او، خواننده می‌تواند از نظامی که خود مخلوقِ آن است، به‌مثابه‌ی ابزاری برای خودشناسی و تعالیِ فرهنگی بهره بگیرد.

استنلی فیش و رویکرد رتوریکی

نظریه‌ی خواننده‌محورِ استنلی فیش نخست از موضعی رتوریکی به موضعی ساختاری روی می‌آورد. روش رتوریکی در مقاله‌ی «ادبیات در خواننده» (۱۹۷۰) تعمیم پیدا کرد. فیش در مقابل مفهومِ «مغالطه‌ی عاطفیِ» نقدِ نو، این نظر را مطرح می‌کند که هر مصنوع ادبی، نه در مقامِ یک ابژه، بلکه در مقامِ یک رخ‌داد «معنا می‌دهد». بنابر این، نقد باید تحلیلی زمان‌مند از شکل‌گیری و بسطِ پاسخ‌های خواننده که پیروِ الگوی ادراکات پسینی هستند به دست دهد؛ ادراکاتی که پیوسته نشان می‌دهند نتیجه‌گیری‌های پیشین اشتباه بوده‌اند. نتیجه‌ی این امر آن است که متن به یک مصنوعِ «خودمصرف‌کننده» بدل می‌شود. تا این‌جای کار، که فیش با خودآگاهیِ کامل به آن اشاره می‌کند، این مدل، مدلی یگانه‌باور است؛ چراکه بر این باور استوار است که هر متن فقط یک معنا دارد ــ هر چند معنایی تجربی که مجموعه‌ای است از سازه‌های متعدد. خواننده‌ی «مطلع» که در خلق این معنا درگیر است، مانند خواننده‌ی کالر، خواننده‌ای توانا است. خوانندگان واقعی که حتی‌الامکان خود را مطلع نگاه می‌دارند و بنابر این، ذهنیّت خود را بازمی‌شناسند و آن را تحت کنترل خود می‌گیرند، می‌توانند به این توانش نزدیک شوند.

اریک دانلد هرش و رویکرد اخلاقیِ هرمنوتیکی

هرش در کتاب‌های اعتبار در تفسیر (۱۹۶۷) و هدف‌های تفسیر (۱۹۷۶)، در مقام پاسخی به آن‌چه او «نسبی‌نگریِ جزمیِ» نظریه‌پردازانی چون فیش می‌خواند، راه حلی هرمنوتیکی برای مسائلِ رویاروی تفسیر پیشنهاد می‌کند. هرش با طرح نیت‌مندی به‌مثابه‌ی تنها اقتداری که می‌تواند معنا را معیّن کند، از تمرکز نقد نو بر معنای متن جانب‌داری می‌کند. (نک: نیت / نیت‌مندی). وی بر پایه‌ی آراءِ ادموند هوسرل و اِمیلیو بتّی، این نظر را مطرح می‌کند که بازیابیِ نیت مؤلف هدفی موجه است، زیرا ذهنیتِ فرهنگی امری

قطعی نیست: هر فرد می‌تواند شمارِ نامعینی از نظام‌های فرهنگیِ تفسیری را اختیار کند. گرچه خوانندگان هرگز نمی‌توانند مطمئن باشند معنایی که آنان به متن نسبت می‌دهند، همان معنای موردِنظرِ مؤلف است، اما آنان به‌لحاظِ اخلاقی موظف‌اند به بازسازیِ نیتِ مؤلف همت گمارند.

هرش میان معنا و دلالت، به‌مثابه‌ی دو مؤلفه‌ی پیاپیِ کنش خواندن، تمایز قائل می‌شود. از آن‌جاکه معنای کلامیِ متن، یعنی معنایی که مفسّر باید آن را بازبنماید، مقدم بر کنشِ تفسیر است، بنابراین، با رویکردی که خواننده برای تفسیر برمی‌گزیند تغییر نمی‌کند. از سوی دیگر، دلالت یک متن معنای مبتنیِ آن است که با بافتی بزرگ‌تر ــ مثلاً بافتی ادبی، زبانی یا روانی ــ ارتباط دارد. بنابراین، معنا ویژگیِ ثابتی است که برای خواننده‌ای که مشغول تفسیرِ آن است، و ورای زمان به متن هویت می‌بخشد، حال آن‌که دلالت (یا معناداری) به تناسب بافت تغییر می‌کند. ناقدانی چون دیوید بلیچ اعتبارِ تمایز معنا ـ دلالت را که هرش طرح کرده زیر سؤال برده‌اند و اعتقادِ او به‌نیت‌مندی را نیز به این عنوان که با فهم معاصر از ذهنیتِ فردی و فرهنگی سازگار نیست، رد کرده‌اند.

دیوید بلیچ و نقد ذهنی

دیوید بلیچ در نظریه‌ی نقدِ ذهنیِ خود، کشمکش میان متن و خواننده بر سرِ اقتدار را به نفع خواننده حل می‌کند. خواندن‌ها و احساس‌ها (۱۹۷۵) و نقد ذهنی (۱۹۷۸) مهم‌ترین متونی هستند که در آن‌ها، او چارچوب اصلیِ اندیشه‌ی خود را بیان کرده است. بلیچ معتقد است که ادراکِ اثر ادبی و نیز نوشتنِ آن کاملاً تابعِ شخصیتِ خواننده است. ادراکِ اولیه‌ی ابژه‌ی متنی یا پاسخ به آن از جانب خواننده، نمادپردازیِ آن است، حال آن‌که تفسیرِ بعدی و عرضه‌ی عمومیِ آن پاسخ، «بازنماد ـ پردازیِ» آن به شمار می‌آید. هدف مترتب بر این تداومِ پاسخ و تفسیر فائق آمدن بر گرایشِ عینیت‌گرایی است که می‌کوشد پاسخ خواننده را از تفسیرِ معتبرِ یک اثر جدا سازد. خواننده بازنماد ـ پردازیِ خود را با اجتماعِ افرادی که علائق مشترکی دارند مبادله می‌کند و به‌واسطه‌ی آن، در یک پاسخ جمعی مشارکت می‌جوید.

مبنایِ نظریِ آراءِ بلیچ پارادایم ذهنیت‌گرا است. به زعم او، این پارادایم به‌واسطه‌ی طرد آموزه‌های عینیت‌گرای اندیشه‌ی غربی، در فیزیک، روان‌کاوی و پدیدارشناسی سر بر آورد. پارادایم ذهنیت‌گرا که به ویژه با افکار ادموند هوسرل پیوند خورده، استعلای خود را ناممکن می‌داند و در صدد آن است که تمایزِ تناقض‌آمیزِ سوژه ـ ابژه را در اندیشه‌ی غربی از بین ببرد. با این حال، منتقدان بلیچ معتقدند که جایگزینیِ پارادایم عینیت‌گرا به‌جای پارادایم ذهنیت‌گرا حُکمِ تداوم این دوگانی را دارد.

نورمن هالند و رویکرد روان‌کاوانه

نورمن هالند در مجموعه‌ی نوشته‌هایش از کتابِ پویاییِ پاسخ ادبی (۱۹۶۸) تا مقاله‌ی «پارادایم نو: ذهنیت‌گرا یا تعاملی؟» (۱۹۷۶)، مدل روان‌ـ کاوانه‌ای برای نظریه‌ی خواننده‌محور فراهم آورد. او مدعی است که تجربه‌ی خواندن از الگوی تعمیم‌یافته‌ای تبعیت می‌کند که طراحی شده است تا از رهگذرِ پاسخی که خواننده به عناصر متن می‌دهد، درون‌مایه‌ی هویتِ خواننده یا سبک فردیِ وی را بازآفرینی کند. نقطه‌ی آغازِ کارِ خواننده تعبیه‌ی ساختارهای دفاعی در شکلِ اثر

است. این ساختارها به مهارِ توانِ اضطراب‌بخشیِ آن یاری می‌رسانند. وی آنگاه فانتزی لذت‌بخشی را بر محتوای اثر فرامی‌افکند و می‌کوشد تا «معنای» قابل قبول‌تری را به آن فانتزی ببخشد. در این مدل، خوانشِ متن نمایانگر نوعی وحدت ارگانیک، یا «یک فانتزیِ محوری و اصلی» است ([۷۲۴]، ص ۳۱۰).

اما هالند در اثر بعدیِ خود توجه خود را به‌جای متن، به خواننده که جایگاهی کانونی در فانتزی دارد، معطوف می‌کند؛ خواننده‌ای که «در یک کارِ مداوم و تفکیک‌ناپذیر، معنا و احساس را می‌آفریند». مسئله‌ی مربوط به اجماع در تفسیر، راه را برای فراخوانی جهتِ «استفاده از تفاوت‌های انسانی برای افزودنِ پاسخی بر پاسخ، افزایش امکانات، و غنا بخشیدن به کلِ تجربه» می‌گشاید ([۷۲۲]، ص ۳۶۷، ۳۷۰). اما کارِ هالند مورد انتقاد و ایراد قرار گرفته است، چراکه او در این اثر، به‌جای آن که توجه خود را به ارزش‌های سنتیِ وحدتِ متن معطوف کند، به وحدتِ «خود» با هویتی ثابت ــ که به‌لحاظِ فلسفی مشابه همان وحدتِ متن است ــ معطوف کرده است. علاوه‌براین، هالند در اثر اخیرِ خود، متن ادبی را در ذیل مقوله‌ی عامِ تجربه، که هویت یگانه‌ی فرد بر اساسِ آن عمل می‌کند، قرار داده و به این ترتیب، در مقابلِ متنیت‌بخشیِ واسازانه به سوژه واکنش نشان داده است.

ولفگانگ آیزر و پدیدارشناسیِ دریافت

اندیشه‌ی ولفگانگ آیزر به‌عنوانِ عضوی از مکتبِ کنستانس و یکی از پیشروان زیبایی‌شناسیِ دریافت، در قالب مجموعه‌ای از آثار او که با مقاله‌ی «عدم تعیّن و پاسخِ خواننده در نثرِ داستانی» (۱۹۷۱) آغاز می‌شود و نیز از طریق کتاب کنش خواندن (۱۹۷۸)، در اختیار مخاطبان انگلیسی‌زبان قرار گرفت. آیزر بر پایه‌ی پدیدارشناسیِ ادموند هوسرل و رومن اینگاردن، کنشِ فردیِ خواندن را نوعی فرآیند انضمامی‌سازی یا تحقق متن به‌مثابه‌ی یک اثر هنری توصیف می‌کند. متن، از آن‌جاکه هیچ مرجعی بیرون از خود ندارد، باید ابژه‌ی خود را از طریق فراهم آوردنِ منظرهای متعددی از آن ابژه بیافرینند. اما این منظرهای مشخص کامل نیستند و خلاءهایی را به‌جا می‌گذارند که باید در جریان کنش خواندن پر شوند. خلاءها (یا جاهای خالی) ممکن است در سطوحِ متعددِ متن واقع شوند ــ مثلاً در سطح معنا، پیرنگ یا روایت ــ و با هم عدمِ تعینی را رقم بزنند که خواننده را به پاسخ دادن فرابخوانند. (نک: داستان / پیرنگ؛ عدم تعیّن).

بنابراین، اثر ادبی موجودی پویا است؛ خواننده منظرهای متن را برمی‌گزیند و آن‌ها را به منظور شکل بخشیدن به دیدگاهی که پیوسته تغییر می‌کند و سرگردان است، به هم پیوند می‌دهد. این دیدگاهِ سرگردانِ خواننده هم آزاد و مختار است و هم محدود و مقید: از سویی مختار است که از میان الگوهای معناییِ بالقوه دست به گزینش بزند و از سوی دیگر، محدود و مقید به تفسیرهای ممکنی است که متن به آن تحمیل می‌کند. آیزر می‌کوشد تا دوگانیِ اثر واقعی / خواننده‌ی ضمنی را که از متن و کنشِ تحقق‌بخشِ خواننده صورت بسته است، جایگزین تقابل میان متن عینی / خواننده‌ی ذهنی کند و به این منظور، به پدیدارشناسی متوسل می‌شود. اما کوشش او به‌واسطه‌ی مواجهه‌ی هم‌زمان او با متن به‌مثابه‌ی منبعِ اقتدار و خواننده در مقام تدوین‌کننده‌ی معنا و

تعالی‌بخشِ فرهنگ، به طورِ معناداری سست می‌شود. از این رو، منتقدان نظریه‌ی آیزر را نظریه‌ای می‌دانند که نهایتاً بر اصول صورت‌گرایی و نقد نو که او مدعی درستیِ آن‌هاست، استوار شده است. از این گذشته، چنان که برخی از جمله استنلی فیش خاطر نشان کرده‌اند، متمایز کردنِ عناصر قطعی و غیر قطعیِ متن امری صرفاً دل‌بخواهی و قراردادی است.

نتیجه‌گیری

جین تامپکینز معتقد است که نقدِ خواننده‌محور صرفاً نوعی صورت‌گراییِ بازنگریسته است؛ زیرا «گرچه نقد نو و نقد خواننده‌محور جایگاه یکسانی برای معنا قائل نیستند، اما هر دوِ این مکاتب بر این باورند که هدف غاییِ نقد تعیینِ معناست ([۱۵۱۷]، ص ۲۰۱). نقد خواننده‌محور زیر فشار انتقاداتی از این نوع، توان نظریِ خود را از دست داده است. کالر در کتاب در بارهٔ‌ی واسازی (۱۹۸۲) که درواقع، دنباله‌ی بوطیقای ساختارگرا است، از مفهوم واسازانه‌ی تفاوت و تعویق استفاده می‌کند تا به توصیف تناقضاتی بپردازد که میان خواننده‌ی واقعی و خواننده‌ی ماهر، و میان اقتدار ذهنی و اقتدار متنی وجود دارند و در آثار خودِ او و سایر نظریه‌های خوانش مورد انتقاد قرار گرفته‌اند. (نک: تفاوت / تفاوط). کالر مدعی است که با تقسیمِ مفهومِ خوانش، هم تجربه‌ی خواننده درمقام یکِ سوژه را حفظ کرده است و هم مفهومِ یک ساختمان تفسیری را، که این یکی بر سلطه‌ی خواننده و متن هم‌چون پندارهایی ضروری تأکید می‌کند.

فیش در مقاله‌ای با عنوان «تفسیر جامع نسخ» که نخست در سال ۱۹۷۶ منتشر شد و بعدها به‌عنوانِ نقطه‌ی تحول اندیشه‌های او به‌عنوانِ یک نظریه‌پرداز معرفی شد، به وجودِ فاصله‌ای مشابهِ فاصله‌ای که کالر میان خواندن و نقد گذاشته بود، قائل شد و به این وسیله الگوی خوانشِ خود را واسازی کرد. در این مقاله، فیش تقابل دوگانی‌ای را که قبلاً میان متن و خواننده گذاشته بود، رها می‌کند؛ او متن را به این دلیل که بازمانده‌ی شیء‌سازیِ صورت‌گرایانه‌ی متن است و ذهنیت را به بند می‌کشد، و خواننده را به این دلیل که تأییدی ذات‌باورانه بر خودِ آزاد است، کنار گذاشت (نک: ذات‌باوری)، و درعوض، مؤلف، متن و خواننده را در مقوله‌ی جوامع تفسیری قرار داد. دراین‌جا، منتقد به گوینده‌ای بدل می‌شود که قراردادهای معناسازیِ اجتماع را به دیگران انتقال می‌دهد و بنابراین، لزومی ندارد که «درست بگوید»، بلکه تنها باید گفته‌اش «جالب باشد». متعاقب آن، فیش ادعای نسبی‌نگرانه‌ی خود را تعدیل می‌کند و می‌گوید: «در یک اجتماع، همیشه می‌توان به معیارِ درست (و غلط) متوسل شد، زیرا این معیار در مقابل پس‌زمینه‌ی یک فهمِ پیشین درموردِ آن‌چه واقعی تلقی می‌شود، آن‌چه دلیل قلمداد می‌شود، آن‌چه یک قصد ارزیابی می‌شود، و غیره برانگیخته می‌شود» ([۴۶۹]، ص ۱۷۴). (نک: گفتمان‌کاوی).

نقد خواننده‌محور به رغم آن که به لحاظِ نظری فراموش شده است، اما به لحاظِ عملی، همچنان نفوذ فراوانی دارد؛ بخشی از این نفوذ به این دلیل است که پذیرفتن تفسیرِ جمعی از سوی آن، بر فعالیت نهاد ادبی صحه می‌گذارد و بخش دیگرِ آن به این دلیل است که زبانِ نقد هیچ جایگزینِ مناسبی برای دوگانیِ خواننده-متن ندارد. به طورِ اثباتی‌تر، بسیاری از طرفدارانِ نقدِ

خوانندهمحور کاربردهای کلاسیِ آن را نیز به کارِ خود افزوده‌اند؛ نظریه‌پردازانی که از درگیر بودنِ نقد باگفتمان‌های فرهنگیِ گسترده‌تر طرفداری می‌کنند، تحت تأثیر مرکزیت جدیدِ سوژه‌ی خواندن قرار گرفته‌اند. بدین وسیله است که نظریه‌ی خواننده‌محور به ایجاد دگرگونی در فعالیت‌های آموزشی و انتقادی یاری رسانده است.

← نظریه‌ی دریافت؛ خواننده؛ خواننده‌ی ضمنی

Elizabeth Schllenberg

نقد رتوریکی (Rhetorical Criticism)

نقد رتوریکی نه روشی واحد است و نه متخصصانِ آن مکتبِ تحلیلی یا تفسیریِ واحدی را می‌سازند. نقد رتوریکی که نخست در محافل دانشگاهیِ آمریکا در سده‌ی بیستم ساخته و پرداخته شد، به مجموعه‌ای از دیدگاه‌ها یا رهیافت‌های انتقادی‌ای اشاره دارد که در یک فرضِ عام با هم مشترک‌اند. این فرض مبتنی است بر این اندیشه که استفاده‌ی آگاهانه‌ی فرستنده از زبان یا هر نماد دیگر، پاسخ‌گیرنده، و موقعیت یا بافتی که ارتباط در آن بر قرار می‌شود، همگی در تعامل با یکدیگر هستند تا افکار، احساسات، رفتار و کنش انسان را تغییر دهند. رابطه‌ی سه‌سویه‌ی میان گوینده /نویسنده، گفتمان /متن، و محیط (که شنونده /خواننده را نیز دربرمی‌گیرد) رهیافت‌های گوناگونی را پیش پای ناقدانِ رتوریکی قرار می‌دهد: برخی از آن‌ها اساساً توجه‌شان به گفتمان یا متن و نقشِ آن در اقناع شنونده معطوف است، برخی به نقش فرستنده توجه دارند، برخی به بافتِ ارتباط، و برخی دیگر به شنونده. بر اساس میزان توجه به هر یک از این سویه‌ها، اهداف و روش‌شناسی‌های انتقادیِ متفاوت و متعددی به وجود می‌آید. (نیز نک: ارتباط، نظریه‌ی).

اهداف

اهداف عام نقد رتوریکی عبارت‌اند از: (۱) فهم چگونگی عملکردِ کلام برای ایجاد یا تداوم تغییر در فرستنده، گیرنده یا محیط ارتباط به طورِ عام؛ (۲) اصلاح نحوه‌ی هدایتِ این کلام. (نیز نک: گفتمان‌کاوی). برای دست یافتن به هدف نخست، نقد رتوریکی کار خود را از نظریه‌ی رتوریکی آغاز می‌کند و به سهم خود آن را غنی‌تر می‌سازد: نظریه‌ی رتوریکی پیکره‌ی نظام‌مندی از اصول عامی است که می‌توان آن را در موردِ فعالیت‌های خاصِ رتوریکی به کار بست. تنوع نظریه‌های رتوریکی که امروزه در دسترس ناقدان قرار دارند ــ از مفهوم ارسطوییِ شواهدِ منطقی، اخلاقی و عاطفی گرفته تا پنج‌گانیِ نمایشیِ کنت برک ــ بیانگر تعدد شیوه‌های درک ناقدانِ رتوریکی از کلام است. برای دست‌یابی به هدف دوم که همانا اصلاحِ کلامِ اقناعی است، نقد رتوریکی ابزارهای موردِ نیازِ هنرهای عملی را تولید می‌کند و از آن‌ها بهره می‌گیرد؛ این ابزارها عبارت‌اند از فنون تحلیل، مجموعه‌ای از موارد و معیارهای رایج برای ارزیابی توفیق یا شکست ارتباط اقناعی.

روش‌ها

بسته به این که چه تعریفی از نقد رتوریکی ارائه شود، روش‌های متفاوتی در این حوزه وجود دارد. برخی از ناقدان، نقدِ رتوریکی را تجزیه و تحلیلِ کلامِ رتوریکی می‌انگارند، و برخی دیگر آن را تجزیه و تحلیلِ رتوریکیِ تمامیِ انواع کلام قلمداد می‌کنند. دسته‌ی

نخست بـه تـحلیل متونی مـی‌نشینند کـه عـمداً اقناعی و سنتاً رتوریکی هستند، مـانند مـواعـظ، خـطابه‌های دادگـاه، و مـقاله‌های جـدلی. از ایـن دیدگاه، اقناع درچارچوب قـراردادهـای گـفتمان و در زمـره‌ی اهـداف فـرستنده قـرار مـی‌گیرد و بـرای بـررسیِ آن بـاید از روش‌هـای تـحلیلیِ ملازم با نـقد تـاریخی، نـقد نـوارسطویی و نـقد صـورت‌گرایـانه استفاده کـرد. امـا دیـدگاهِ دوم تجزیه و تحلیلِ طیفِ گسترده‌تری از ارتـباطات را روا مـی‌دارد و بـه بـررسیِ ابـعادِ رتـوریکیِ انواع گوناگونِ کلام، ازجمله خودِ کـلامِ انـتقادی می‌پردازد. در این چارچـوب، نـاقدان رتـوریکی وام‌گـیریِ فـراوانـی از روش‌هـا و شـیوه‌های تـقریباً هـمه‌ی مکـاتب و رهیافت‌های انتقادی ازجمله نقد نو، ساختارگرایی، نقد خواننده ـ محور، کنش کلامی، واسازی، و نیز استفاده‌ی فـراوانـی از سـایر رشـته‌ها مـانند روان‌شـناسی، جـامعه‌شـناسی، انسـان‌شـناسی، زبـان‌شناسی و زیبایی‌شناسی می‌کنند. جداکردن نقد رتوریکی از سایر مکاتب ورشته‌های دیگر، تأکیدی است بر تعاملِ میان سه‌گانیِ رتوریکیِ فرستنده، کـلام، و محیطِ ارتباط و تغییرات حاصل از این تعامل. (نیز نک: روان‌کاوی، نـظریه‌ی؛ صـورت‌گرایـی روسی؛ مکتب شیکاگو؛ نظریه‌ی دریافت).

تاریخ: چهره‌ها و مفاهیم اصلی

سده‌ی بیستم شاهد تغییرات مـهم و مـداومـی در تعاریف، نظریات، و روش‌هایی بوده است که نقد رتـوریکی را بـه وجـود آورده‌انـد. بسیاری از تعاریفِ رایج نقد رتوریکی بر اسـاسِ تـجزیه و تحلیلِ رتوریکیِ انواع گوناگون کلام، و نه صرفاً متونی که مشخصاً و تعمداً اقناعی هستند، شکـل گرفته‌اند. نظریه‌های نوارسطوییِ سنتی که بیش از هر چیز به ساختار و تأثیر کلام تـوجه دارنـد، یـا به‌وسیله‌ی انواع روش‌ها و مکاتبِ مهم و مـطرحِ نقد ادبی و نقد اجتماعی گسترش و شرح و بسطِ یـافته‌انـد و یـا ایـن کـه ایـن روش‌هـا و مکـاتب جایگزین آن‌ها شده‌اند.

تاریخ نقد رتوریکی در این سده، سه دوره را از سر گذرانده است: دوره‌ی سنتی، دوره‌ی گذار و دوره‌ی معاصر. رویکرد سـنتی بـه بـهترین وجـه در مـقاله‌ی مهم هـربرت ویشِـلن، «نـقدِ ادبیِ سخنوری» (۱۹۲۵)، و کتاب نقد گـفتار (۱۹۴۸) نوشته‌ی لستر تانسن و کریگ بِرد نمودار می‌شود. رویکرد سنتی پیش از هـر چیز و در سـه وجـه، رویکردی تاریخی به شمار مـی‌آید. اول ایـن کـه سنت‌گرایان غالباً ترجیح مـی‌دهند کـه بـه تـحلیل کلامِ مربوط به گذشته و عمدتاً به تجزیه و تحلیلِ ارتباطِ شفاهی بپردازند؛ دوم این کـه آنـان تـوجه خود را به بررسی زندگی‌نامه‌ی فرستنده و نیز بـه بررسی دوره‌های زمانی‌ای معطوف می‌کنند که هم بـر گـفتمان تأثـیر مـی‌گذارنـد و هـم از آن تأثـیر می‌پذیرند؛ و سوم این که آنان شالوده‌های نظریِ کـارِ خـود را در احکـام و آراءِ کـلاسیک، و به‌خصوص در رتوریکِ ارسطو جستجو می‌کنند.

سنت‌گرایان نقد رتوریکی را مطالعه و بررسیِ کلامی می‌دانند که به طورِ آگـاهانه اقـناعی است. به‌همین دلیل، آن‌ها به تحلیل ژانـرها و مـدل‌های رتـوریکیِ تـثبیت‌شده‌ای ــ مـانند خطابه‌های عمومی ــ می‌پردازند که اهداف و پی‌آمدهای آن‌ها را می‌توان به‌نحوی تاریخی بررسی و برآورد کرد. درچارچوب سه‌گانیِ رتوریکی، آنـان اولویت را به فرستنده می‌دهند: بـه هـنگام مطالعه‌ی محیط ارتباط، توانایی فرستنده در انـعکاس «دوران» و تأثیرگذاری بر آن را مورد بررسی قرار می‌دهند، و به هنگام بـررسی کـلام، تـوانـاییِ فـرستنده را در

گزینشِ ابزارهای درست، در آرایش کلام، و بیان اندیشه‌ها با استفاده از زبان مناسب مطالعه می‌کنند. آنان گمان می‌برند که تمایزی که ارسطو میان سه ابزار (منطقی، اخلاقی، عاطفی) و دو نوع استدلال (هنری و غیرِهنری) قائل می‌شود و نیز تقسیم‌بندیِ چهاربخشیِ رتوریک (ابداع، آرایش، سبک، و طرز بیان)، به‌لحاظ نظری، ژرف‌ترین و عملی‌ترین روش‌شناسی را برای تحلیل کلامِ اقناعی و داوری درباره‌ی آن فراهم می‌آورند.

گذارگرایان بسیاری از اصول بنیادین سنت‌گرایان را مورد حمله قرار می‌دهند و درمقابل، در بسیاری از این اصول با آنان اشتراک نظر دارند. هم ادوین بلک در کتاب نقد رتوریکی (۱۹۶۵) و هم دانلد برایانت در کتاب ابعاد رتوریکیِ نقد (۱۹۷۳)، به انتقاد از تأکید نوارسطوییان بر گوینده برمی‌خیزند و این فرضِ آنان را به چالش می‌کشند که نقد رتوریکی باید واکنش منتقد را به‌نفع واکنشِ اصیل و مطلوبِ مخاطب به یک گفتارِ اقناعی نادیده بینگارد. هر دوِ آن‌ها در این امر اتفاق نظر دارند که ناقد باید به همان اندازه که ارتباط شفاهی را مدّ نظر قرار می‌دهد، به ارتباط مکتوب نیز توجه کند؛ آن‌ها بر سر این نکته نیز توافق دارند که برداشتِ ناقد، مؤلفه‌ی اساسیِ نقد رتوریکی است. در این راستا، بلک به جستجوی نوعی «نقد بازآفرینانه» برمی‌آید تا آن را جایگزین تأکید سنت‌گرایان بر «بازسازیِ تاریخی» کند.

بلک و برایانت می‌کوشند تا یک مدل تعاملی را جایگزین نظریه‌های رتوریکیِ نوارسطویی‌ای کنند که عمدتاً به استدلال و توانایی گوینده در تأثیرگذاری بر مخاطب توجه دارند. بر طبق این مدل، کارکرد نقد عبارت است از وارد شدن در تعامل میانِ موقعیت رتوریکی (دنیای که بر فرآیندِ دریافتِ کلام تأثیر می‌گذارد)، راهبردهای رتوریکی (مشخصات کلام) و تأثیرات رتوریکی (پاسخ مخاطب). ناقدانِ خوب کسانی هستند که عناصر، أشکال و پویاییِ فن رتوریک را کشف و توصیف می‌کنند.

اما «فن رتوریک» در عرصه‌ی کلام اقناعی ظهور می‌کند. درنتیجه، با این‌که گذارگرایان توجه‌شان بیشتر معطوف به نیت است تا به تأثیر کلام، اما در این باور با سنت‌گرایان هم‌رأی‌اند که نقد رتوریکی به بررسی کلامی می‌پردازد که آگاهانه در اقناع مخاطب می‌کوشد. همچنین، آن‌ها از حیث فقدان یک روش‌شناسیِ اصیل نیز با سنت‌گرایان مشترک‌اند. بلک و برایانت هیچ‌گونه شگرد و فنی برای تحلیل به دست نمی‌دهند و درنتیجه، نمی‌توانند به فهم یا داوریِ نظام‌مندِ تعامل‌های رتوریکی به دیگران کمکی بکنند.

در نقد رتوریکیِ معاصر رهیافت واحد و یکپارچه‌ای وجود ندارد. رهیافت‌های معاصر به دو دسته‌ی کلی تقسیم می‌شوند: رهیافت‌هایی که کثرت‌گرایی را به‌منزله‌ی یکی از مشخصه‌های نقد رتوریکی می‌پذیرند، و رهیافت‌هایی که به امکان وجودِ یک تعریفِ واحد و نظام‌مند برای نقد رتوریکی و نیز یک روش‌شناسی برای آن باور دارند. رهیافت سومی هم وجود دارد که از دو رهیافت فوق نتیجه می‌شود و توجه آن عمدتاً به واحدهای کلانِ نقدِ رتوریکی، یعنی بر ژانر و جنبش‌های تاریخی ـ اجتماعی، معطوف است. (نک: نقد ژانر).

وین بوت در کتاب رتوریکِ داستان (۱۹۶۱)، ادوارد کوربت در کتاب تحلیل رتوریکیِ آثار ادبی (۱۹۶۹)، و مارک کلاین در مقاله‌ی «نقد رتوریکیِ کثرت‌گرا» (۱۹۶۸)، نقد رتوریکی را نقدی معطوف به تولید، پردازش، و تأثیر فعالیتِ

زبانی ارزیابی می‌کنند و به این وسیله، شالوده‌ای برای کثرت‌گرایی فراهم می‌آورند. (نیز نک: آیرونی). ناقد می‌تواند با استفاده از این تعریف، یک اثر را اثری رتوریکی ارزیابی کند؛ او این کار را نه به‌اعتبارِ ویژگی‌های درونیِ اثر، بلکه به‌اعتبارِ موضع تفسیریِ ناقد که کلام را اساساً کنشی ارتباطی می‌داند، صورت می‌دهد. این ایستار، خود، یک روش نیست، بلکه چارچوبی است برای تفسیرِ رتوریکی؛ تفسیری که به ناقد کمک می‌کند تا روش‌شناسی‌های انتقادی را شرح و بسط دهد، آن‌ها را با شرایط منطبق کند و به کارشان بندد. ایستارهای دیگری نیز در اختیار ناقد هستند که به همان اندازه معتبرند، اما تنها کسانی را می‌توان ناقد رتوریکی به حساب آورد که هم به نیتِ کلام توجه دارند، هم به فرآیند آن و هم به تأثیر آن.

آن دسته از ناقدان رتوریکی معاصر که از رهیافتی کثرت‌گرایانه جانب‌داری می‌کنند یا آن را بدیهی می‌انگارند ــ مانند لارنس روزنفلد در مقاله‌ی «کالبدشکافیِ سخنِ انتقادی» (۱۹۶۸)، واین بروک‌راید در مقاله‌ی «ابعاد مفهومِ رتوریک» (۱۹۶۸)، و ارنست بورمان در مقاله‌ی «فانتزی و نگاه رتوریکی» (۱۹۷۲) ــ همگی در شماری از مفروضات بنیادی‌شان با هم اتفاقِ نظر دارند: اول این که واقعیت سازه‌ای اجتماعی است که در این مقام، همواره زبان را تغییر می‌دهد و درعین حال، توسط زبان تغییر می‌کند؛ دوم این که هر کلامی حضورِ تعامل‌های رتوریکی‌ای را که نیروهای اجتماعی-سیاسی-اقتصادی تعیین‌شان کرده‌اند برملا می‌کند؛ و سوم این که ناقد، و نه نظریه‌ی رتوریکی، در کانون هر کنش انتقادی قرار دارد و درنتیجه، نظریه‌ها باید برای انعکاس برداشت‌های ناقدان رتوریکی تغییر پیدا کنند، نه این که برداشت‌هایی را به آنان تحمیل کنند؛ و چهارم این که چون واقعیت ــ و توصیفاتِ نظریِ آن ــ پیوسته در تغییر هستند، هیچ روشِ از پیش‌تعیین‌شده‌ای نمی‌تواند به ناقد رتوریکی بگوید که چگونه تحلیل کند و چه تحلیلی به دست دهد. به نظر این ناقدان، کلام را همواره باید از نو مطالعه کرد و این مستلزم آن است که برداشت‌های جدیدِ حاصل‌آمده از مطالعات رسانه‌ای، علوم سیاسی، اقتصاد، و روان‌شناسی در کنش انتقادی ادغام شوند.

آن دسته از رهیافت‌های معاصر که به مخالفت با آرمان‌های کثرت‌گرایی ــ که عبارتند از روش‌شناسی‌های متعدد و اولویت ناقد بر نظریه ــ برمی‌خیزند، در جستجوی آن هستند که در چارچوب یک نظام نوارسطویی، به نظریه و روشی واحد دست یابند. برخی ناقدان به رهیافت‌هایی روی می‌آورند که به زبان در مقامِ نوعی کنش می‌نگرند، که از جمله می‌توان از رهیافت‌های ریچارد وی‌ور در اخلاق رتوریک (۱۹۵۳) و آ. آ. ریچاردز در فلسفه‌ی رتوریک (۱۹۳۶)، رویکرد معناشناسانی نظیر آلفرد کورزیبسکی، و اخیراً نظریه‌های کنش کلامیِ جان آستین و جان سرل نام برد. همه‌ی این رویکردها می‌کوشند تا شیوه‌ی نظام‌مندی را برای توضیح رابطه‌ی میان الگوهای زبانی و تعامل انسانی تدارک ببینند. از جمله نمونه‌های نقد رتوریکی که از رهیافت‌های فوق بهره گرفته‌اند، می‌توان از مقاله‌های «زبان و جنگ سرد» (۱۹۶۶) از جان سامرویلد، و «پیغام جنگ» (۱۹۶۶) از هرمان استلتسر نام برد.

سایر ناقدانِ رتوریکیِ معاصر به دراماتیسمی نظر دارند که کنت برک در مقاله‌ها و کتاب‌هایی نظیر «دراماتیسم» (۱۹۶۸)، «رتوریک، بوطیقا، و

فلسفه» (۱۹۷۸)، و زبان به مثابه‌ی کنش نمادین (۱۹۶۶) از آن سخن گفته است. دراماتیسم ناظر بر این مفهوم است که رتوریک عملی است که تشخیص و تقسیم را امکان‌پذیر می‌کند؛ عمل رتوریکی (کنش) مستلزم حضورِ کسی است (عامل) که در یک بافت (صحنه) از یک ابزار نمادین استفاده می‌کند (عاملیت) تا به هدفی دست پیدا کند (قصد). دراماتیسم مجموعه‌ای از مفروضاتِ نظری را در اختیار روان‌شناسان، جامعه‌شناسان، دانشمندان علوم سیاسی، روزنامه‌نگاران و پژوهندگان ادبی گذاشته است که از آن یک روش‌شناسیِ واحد و بینارشته‌ای می‌تواند سر بر آورد. از جمله نمونه‌های نقد رتوریکی که هم این مفاهیم را به کار می‌بندند و هم بسط‌شان می‌دهند، می‌توان از مقالات «تحلیلی مبتنی بر آراءِ برک» (۱۹۷۴) نوشته‌ی جین فیشر، و «روش تنازع خوشه‌ایِ کنت برک» (۱۹۷۶) نوشته‌ی کارول برتولد نام برد.

رهیافت‌های مبتنی بر ژانر و نهضت‌های ادبی بیش از آن که به نظریه‌ها و مباحثِ خاص رتوریکی توجه داشته باشند، به طرح تمایزات عامی نظر دارند که به کارِ ناقدان رتوریکی می‌آید. نقد ژانر این پرسش‌ها را مطرح می‌کند که «آیا راه نظام‌مندی برای طبقه‌بندیِ همه‌ی کنش‌های رتوریکی وجود دارد؟»، «طبقه‌بندی چه چیزی را درباره‌ی تعامل‌های رتوریکی به ما نشان می‌دهد؟»، و «ژانر چه چیزی درباره‌ی ماهیت خودِ نقد به ما می‌گوید؟». در کتاب صورت و ژانر (۱۹۷۸) ویراسته‌ی کارولین کورس کمپبل و کتلین هال جیمیسون، و نیز در مقاله‌ی «درباره‌ی ژانر رتوریکی» (۱۹۷۸) نوشته‌ی جکسون هَرل و ویل لینکوجل، نویسندگان می‌کوشند تا چارچوب نظری‌ای را سر و شکل دهند که بتواند به این پرسش‌ها پاسخ گوید. رهیافت مبتنی بر نهضت‌های ادبی توجه‌اش به الگوهای تغییر تاریخی و اجتماعی و به‌خصوص به جنبش‌های انقلابی و اصلاحی معطوف است؛ جنبش‌هایی که ارتباط و کنش را شکل می‌دهند. للاند گریفین در مقاله‌ی «نظریه‌ای دراماتیستی درباب رتوریکِ نهضت‌های ادبی» (۱۹۶۹)، تحلیل برکین را با رهیافت مبتنی بر نهضت‌های ادبی ترکیب می‌کند، و رابرت کت‌کارت در مقاله‌ی «رهیافت‌های نو به مطالعه‌ی نهضت‌های ادبی» (۱۹۷۱)، شالوده‌های تعریفِ «رتوریکیِ» نهضت‌های ادبی را به دست می‌دهد.

محدودیت‌ها

از رهیافت‌های معاصر به نقد رتوریکی، هیچ روش‌شناسیِ واحد و جامعی به وجود نیامده است. رهیافت‌های سنت‌گرا، گذارگرا، کثرت‌گرا و غیرِکثرت‌گرا با یکدیگر هم‌زیستی دارند و این هم‌زیستی مبتنی است بر مشارکت و وام‌گیریِ متقابل. اگر نقد رتوریکی نقدی جامع و واحد باشد، می‌توان نتیجه گرفت که نیروی وحدت‌بخش خودِ ایستارِ رتوریکی هم هست: ناقد رتوریکی توجه‌اش به سرشت اجتماعیِ واقعیت و به‌ویژه، به رابطه‌ی متقابل میان زبان و کنشِ انسانی است. ناقدان رتوریکی به هر نظریه و روش‌شناسی‌ای که بتواند انگیزه‌های گویندگان، پاسخ‌های مخاطبان، ساختارهای کلامی، و تغییرات در محیط ارتباط را توضیح دهد و به ارزیابیِ آن‌ها بنشیند، توجه دارند.

رابطه‌ی نقد رتوریکی با نقد ادبی

به لحاظ سنتی، نقد رتوریکی به سه صورت از نقد ادبی متمایز شده است. نخست این که نقد رتوریکی طیف وسیع‌تری از ارتباط از جمله هر

شکل از گفتمانِ عمومی نظیر دعاوی حقوقی، گفتارهای سیاسی، سخنرانی‌ها، مراسم و رساله‌ها را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. دوم این که متون ادبی تن به نقد رتوریکی می‌دهند، و اگر مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند، به‌خاطر چیستیِ آن‌ها نیست، بلکه به‌خاطر کاری است که می‌کنند، برای فهم این نکته است که این متون چگونه دنیای بیرونِ اثر را تغییر می‌دهند. سوم این که ناقدان رتوریکی از تمایزاتی استفاده می‌کنند که فقط به نظریه‌ی رتوریکیِ کلاسیک و مدرن تعلق دارند؛ مثل تقسیم‌بندیِ پنج‌بخشیِ سنتیِ یک خطابه به *exordium* (مقدمه)، *narratio* (پیشینه، چکیده)، *partitio* (تقسیم‌بندی موضوعی)، *confirmatio* (استدلالِ له)، *refutatio* (استدلال علیه) و *peroratio* (نتیجه).

راه بهتر برای تعیین تفاوت‌های میان نقد رتوریکی و نقد ادبی، استفاده از یک ایستارِ رتوریکی است. برای نمونه نقد نو از حیث تأکیدی که بر خوانشِ دقیق و بر شکلِ کلام دارد، به نقد رتوریکی شبیه است، اما از حیث انکارِ مسائلی که از موضع رتوریکی مهم شمرده می‌شوند ــ مسائلی از قبیلِ این که چه چیزی انگیزای گوینده است؟ و کلامِ او چگونه بر مخاطب تأثیر می‌گذارد؟ ــ با آن فرق دارد. به همین قیاس، برخی از عناصر ساختارگرایی و واسازی نیز با نقد رتوریکی شباهت دارند: نخست از حیث تأکید آن بر نشانه‌ها، ساختار زبانی، و امکانات تفسیر؛ دوم از حیث پرداختن آن به هر نوع متن، و نه فقط متن ادبی؛ و این به دلیل مفروضاتِ آن و منطقی است که در پس آن نهفته است. اما تفاوت‌هایی که ساختارگرایی و واسازی را از نقد رتوریکی جدا می‌کنند تفاوت‌های مهمی هستند. ناقدان رتوریکی، بر خلافِ ساختارگرایان، به جنبه‌های نمادین و ارتباطیِ زبان علاقه و توجه زیادی دارند، و مسائل برون‌زبانیِ پاسخِ مخاطب و نیت مؤلف را مورد بررسی قرار می‌دهند؛ و بر خلافِ واسازان، ناقدان رتوریکی بر کفایتِ زبان برای انتقال نیت‌ها و تغییرِ رفتارِ انسانی باور دارند و بر آن صحه می‌گذارند.

← ارتباط، نظریه‌ی؛ خواننده؛ مؤلف

David Goodwin

نقد ژانر (Genre Criticism)

«ژانر» که کهن‌ترین مفهوم نظری در تاریخ نقد است، از *genus* در زبان لاتین به معنای «نوع» مشتق شده است. چنان‌که از تبارِ این واژه برمی‌آید، نقد ژانر سنتاً با (۱) طبقه‌بندی و توصیف متون ادبی، و (۲) تحول و تکامل قالب‌های ادبی سر و کار داشته است. (نک: متن). در نظریه‌ی مدرنِ ژانر، موضوعات دیگری چون مسئله‌ی «ادبیّت» متن یا نقشِ ژانر در تعیینِ گزینش‌های مؤلف و پاسخ‌های خواننده، این دو موضوع را تکمیل می‌کنند یا جایگزین آن‌ها می‌شوند.

نظریه‌ی ژانر به رغم پیشینه‌ی تاریخیِ طولانی و تأثیرگذارش، چیزی جز یک شاخه‌ی ثابت نقد نبوده است. تنوع نام‌هایی که ژانر در زبان انگلیسی به خود دیده است ــ نوع (*kind*)، سنخ (*type*)، گونه (*species*)، وجه (*mode*)، شکل (*form*) ــ گواه بر آشفتگیِ بابِل‌گونه‌ای است که این گفتمانِ انتقادی را فراگرفته است. علاوه بر این، از آن‌جا که مفهوم ژانر به پرسش‌های مهمی درباب ماهیت و جایگاه متون ادبی دامن زده است، شاید به تعداد نظریه‌های ادبی، تعریف برای ژانر وجود داشته باشد. در ذیلِ این تنوعِ شگفت‌انگیزِ رویکردها، شماری از پرسش‌های دائمی نهفته است: چند ژانر وجود دارد و این ژانرها از کجا آمده‌اند؟ آیا

باید به ژانرها نگاهی توصیفی داشت یا نگاهی تجویزی؟ آیا باید آن‌ها را آشکالی بی‌زمان و عام قلمداد کرد که جوهری بنیانی دارند یا آشکالی که به لحاظِ تاریخی مشروط، و در معرض تغییر هستند؟ شماری از مکتب‌های انتقادیِ سده‌ی بیستم (صورت‌گرایان روسی، ساختارگرایان، نوارسطوئیان) و برخی از نظریه‌پردازان منفرد (از جمله بنه‌دتّو کروچه، نورتروپ فرای، اریک دانلد هرش، رالف کوهن، تزوتان تودوروف) پاسخ‌هایی را برای این پرسش‌ها ارائه کرده‌اند. (نک: صورت‌گرایی روسی؛ ساختارگرایی؛ مکتب شیکاگو).

پیشینه‌ی نظریه‌ی ژانر

قطعاً نظریه‌ی ژانر را ارسطو بنیان گذاشته است. جمله‌ی آغازینِ بوطیقای او هدف محوریِ نقد کلاسیکِ ژانر را بیان می‌کند: «سخن ما درباب شعر است و درباب انواع آن، و این که خاصیت هر یک از آن انواع چیست» ([۴۶]، قطعه‌ی ۱). در کتاب سوم جمهور افلاطون، سقراط رده‌بندی ابتدایی‌ای از سه قالب ادبی به دست می‌دهد که بر شیوه‌ی عرضه‌ی شعر توسط شاعر استوار است: شعر یا تقلیدِ صرفِ کلام یا گفتگو است (تراژدی، کمدی) یا برخوانیِ کلمات خودِ شاعر است (شعر دیتی‌رامبی یا نیایش همسرایان) و یا آمیزه‌ای از این دو است (حماسه، که در آن روایت به طورِ متناوب با نمایش دراماتیک جایگزین می‌شود). ارسطو با پذیرش این تقسیم‌بندیِ پایه، روش پیچیده‌تری برای جدا کردن این سه نوع مطرح می‌کند، روشی مبتنی بر تمایزگذاری میانِ «ابزار بیان، موضوع، و شیوه‌ی عرضه».

هر یک از این معیارها رویکرد خاص خود را به مسئله‌ی انواع ادبی دارد، اما آخرین معیار که همانا «شیوه‌ی» تقلید است (روایت غیرِ شخصی، نمایش دراماتیک یا گفتار مستقیم)، ماندگارترین نظام ژانری را به وجود آورده است که همان سه‌گانیِ آشنای حماسه، درام، و شعر تغزلی است. نویسندگان و نظریه‌پردازان آلمانی از هگل، شیلر و گوته به بعد، به ویژه از این کهن‌الگوهای ژانری تأثیر پذیرفته بودند: گوته آن‌ها را «سه قالبِ طبیعیِ شعر» می‌نامد. اما بسیاری از نظریه‌پردازان مدرن این مقوله‌های بزرگ و آشفته را «وجوهِ عرضه» یا چنان که نورتروپ فرای می‌گوید «بنیان‌های عرضه» قلمداد می‌کنند، و نه ژانرهای خاص. این «وجوه» برخلافِ ژانرهایی که به دقت تعریف شده‌اند، میانِ ادبیات غرب و ادبیات سایر اقوام مشترک‌اند. بیشتر اختلافِ‌نظرها در موردِ تعریفِ این وجوه و رابطه‌ی آن‌ها با ژانرها است.

ضوابط دیگری که ارسطو برای متمایز کردن ژانرها برشمرد نیز تأثیر بسیاری بر نظریه‌پردازان پس از خود گذاشت. برای نمونه، نورتروپ فرای کوشید تا برمبنای توضیحات ارسطو درباره‌ی «موضوع‌های» تقلید، نظریه‌ی دقیقی درباب وجوه گوناگونِ داستانی سر و شکل دهد. ارسطو گفته بود: «نظر به این که موضوع‌های تقلید، انسان‌های در حال عمل هستند... این نتیجه حاصل می‌شود که ما باید آن‌ها را یا برتر از آن‌چه در زندگی روزمره هستند به نمایش بگذاریم، یا فروتر از آن، و یا درست به همان صورتی که هستند». بر این مبنا، فرای طبقه‌بندیِ پنج‌لایه‌ای از آثار داستانی به دست می‌دهد (اسطوره، رمانس، محاکاتِ والا، محاکاتِ نازل، آیرونی)، و این برپایه‌ی قدرتِ عملِ قهرمان، که می‌تواند بیشتر، کمتر یا هم‌اندازه‌ی قدرت ما باشد، استوار شده است. شاید برجسته‌ترین نمونه‌ی تأثیرِ پایدارِ ارسطو را بتوان نزد نمایندگان مکتب شیکاگو یا

مکتب نوارسطویی یافت که کار دوباره‌ی آنان بر بوطیقای ارسطو و بسط و گسترشی که آنان در اندیشه‌های مطرح‌شده در آن پدید آوردند، در زیر توصیف شده است. اما رواج عامِ سایر اصولی که ارسطو مطرح کرده بود نیز نکته‌ای است که به همین اندازه گویا است. در این راستا، می‌توان گفت که نظریه‌ی وی درباب «کاتارسیس» (ادعای او مبنی بر این که تراژدی شفقت و ترس را نزد تماشاگر برمی‌انگیزد) شالوده‌ی نظریه‌هایی است که ژانرها را بر اساسِ تأثیری که بر مخاطبان می‌گذارند از یکدیگر متمایز می‌کنند؛ و باز می‌توان گفت که اصرار او بر این که تراژدی باید یک کنش واحد را توصیف کند، معیاری ساختاری برای بازشناسیِ ژانرها به دست می‌دهد.

ازجمله نویسندگانِ کلاسیکِ دیگری که نقش مهمی در شناخت ژانر داشتند، می‌توان از رتوریک‌شناسانی نظیر سیسرون و کوئین‌تیلیان نام برد که قواعد دقیقی که آن‌ها برای انواع گوناگون سخنوری برشمرده بودند، شالوده‌ای را برای طبقه‌بندی ژانرها در دوره‌ی رنسانس و سده‌ی هجدهم پی‌ریزی کرد؛ و نیز می‌توان از هوراس، شاعر رومی، یاد کرد که فن شاعریِ او احکامِ ارسطو را از نو تدوین کرد و باعث رواج آن‌ها شد. هوراس گرچه متفکر اصیلی نبود، اما به‌خصوص، به‌منزله‌ی پلی میان اندیشه‌ی کلاسیک و رنسانس اهمیت زیادی دارد. بسیاری از روایت‌هایی که در دوره‌ی رنسانس از نظریه‌ی کلاسیک ژانر ارائه می‌شد، تحت تأثیر نوشته‌های منقّحِ هوراس بود. در این راستا، می‌توان گفت که تأکیدِ او بر وجود نظم و ترتیب و انسجام در یک اثر هنری، در آموزه‌های نوکلاسیکِ مربوط به وحدت‌ها (وحدت زمان، مکان و عمل) منعکس شده است، و اندیشه‌ی او درباب تناسب، و پافشاریِ او بر این که هر ژانر دارای یک موضوع، چندین شخصیت، و زبان و وزنِ متناسب با آن است، به آموزه‌ی اصلیِ نقد در سده‌های هفدهم و هجدهم بدل شد.

توجیه تناسب از سوی الکساندر پوپ در رساله‌ای در باب نقد (۱۷۱۱) نشان‌گرِ آن است که تفاوت‌های مهمی میان نظریه‌های نوکلاسیک و مدرنِ ژانر وجود دارد. مقایسه‌ای که پوپ میان سبک‌ها و ژانرهای ادبی از سویی و مُدهای لباس از سوی دیگر صورت می‌دهد، تلویحاً متضمن پایگان‌های ژانری و اجتماعی است و بر این نکته تأکید می‌کند که نظم‌بخشی و تجویزگریِ نظریه‌ی کلاسیکِ ژانر تا چه حد، به‌قول راجر فاولر، «بر تصوراتِ ثابتی درباب تفاوت‌های روانی و اجتماعی» استوار است. درمقابل، نظریه‌ی معاصرِ ژانر از چنین ارزش‌داوری‌های آشکاری (درباب این که بهترین و معتبرترین ژانرها کدام‌اند) احتراز می‌کند و می‌کوشد به توصیفِ ژانرها و روابط متقابل آن‌ها با یکدیگر بپردازد.

به رغم این تفاوت‌ها، آگاهیِ نظریِ برخی از ناقدانِ مدرنِ ژانر ازجمله روزالی کولی، رالف کوهن، و آلستر فاولر، اساساً برپایه‌ی نظریه‌ها و فعالیت‌های نویسندگانِ دوره‌های پیشین شکل گرفته است. به‌خصوص، کولی و کوهن نشان داده‌اند که مقوله‌های ژانر مورد آزمون‌های فراوانی قرار گرفته‌اند، و این آزمون‌ها موجب پیدایش فرم‌های آمیخته‌ی فراوانی چون آثار رابله، برتون و سویفت شده‌اند. آگاهیِ آنان از این انعطاف، آنان را به فهمی تاریخ‌محور از ژانر و تاریخِ ژانر سوق داد. کولی بر این باور است که هر نظامِ ژانری «مجموعه‌ای از تفسیرها، «چارچوب‌ها» یا «ثابت‌ها» را درباره‌ی جهان» به نویسنده می‌دهد. به‌تناسب تغییراتی که در شیوه‌های دریافت و فهمِ

جهانِ پیرامون در هر جامعه روی می‌دهد، در ژانرهایی که نویسندگان به کار می‌گیرند، نیز تغییراتی روی می‌دهد: انواع ادبی با «"انواع" دانش و تجربه» ارتباط دارند. کوهن معتقد است که برای توصیف فرآیند تغییر ادبی، باید هر ژانر را مجموعه‌ای از مشخصه‌هایِ گوناگونی بدانیم که به‌موازاتِ تغییرِ مقاصدِ ادبی، آن‌ها نیز تغییر می‌کنند. کوهن پیشنهاد می‌کند که این نظریه‌ی ژانر (درباره‌ی آشکال و مشخصه‌های مشترک ژانری) می‌تواند موجودیت و ویژگیِ ژانرهای ادبیِ پسامدرن را روشن کند. (نک: پسامدرنیسم).

مبانی نظریه‌ی معاصرِ ژانر

آغازگاه واقعیِ نظریه‌ی مدرنِ ژانر، عصیان رمانتیک در برابر انعطاف‌ناپذیریِ قواعدِ سنتیِ ژانر بود. نویسندگان رمانتیک با تأکید بر فردیت و پافشاری بر اثر ادبی درمقامِ بیان‌کننده‌ی احساساتِ نویسنده، هنجارهای ژانر را به این عنوان که به پای احساسِ فردی قید می‌زنند، ناچیز شمردند و حتی گاه آن‌ها را انکار کردند. افراطی‌ترین شکلِ این نگرش به انکار نام‌گرایانه‌ی تمامیِ مقوله‌های ژانر توسط بِنِدتّو کروچه بازمی‌گردد، که معتقد است هر اثر به خودیِ خود یک ژانر است.

ناخرسندیِ کروچه از مفهوم ژانر را می‌توان واکنشی در برابر تمایل سده‌ی نوزدهمی به توصیف‌های قطعی و شبه‌زیست‌شناختی درباب تحول ژانرها دانست که مثلاً در کتاب تحول ژانرها در تاریخ ادبیات (۱۸۹۰) نوشته‌ی فردینان برونتی‌یر دیده می‌شود. گرچه برونتی‌یر به‌خاطر تقلیل‌گراییِ این قیاس، که مبتنی بر زیست‌شناسی داروینی است، به سخره گرفته شد، اما رویکرد نظریِ او به پرسش‌های مهمی درباب چگونگی تغییر ژانرها دامن زد: مدل تحولی، به‌نحوی از انحا، همچنان توصیفی جالبِ توجه و گیرا از تغییر تاریخی است. حتی نظریه‌ی نورتروپ فرای درباب وجوه نیز که به بررسی تغییراتی می‌پردازد که ادبیات داستانیِ اروپایی طی پانزده سده‌ی گذشته از اسطوره تا رئالیسم به خود دیده است، به فرآیند تحولات تاریخی اشاره دارد (و این در حالی است که خود فرای طرح‌واره‌ی خود را طرح‌واره‌ای چرخه‌ای می‌داند که در آن، وجهِ آیرونی نشانگرِ بازگشت به اسطوره است).

این گرایش‌های ضد ژانر در سرتاسر سده‌ی حاضر به شیوه‌های گوناگون خودی نشان داده‌اند. تأکید نقد نو بر متن ادبی به‌مثابه‌ی «پدیده‌ای زبانی» که معنای شعر را بر الگوهای درونیِ تخیل، استعاره، ناسازه، و آیرونی متمرکز می‌کند، گرایش به آن دارد که مشخصه‌های ژانریِ یک متن خاص را، به این عنوان که نسبت به ادبیّتِ ذاتیِ آن امری بیرونی است، خوار و خفیف بشمارد. به‌همین قیاس، مفهومِ متنیّت که واسازی آن را مطرح کرد، با پافشاری بر عدم تعیّنِ معنای متن (از آن‌جاکه متن زنجیره‌ی بی‌پایانی از دال‌هاست)، هرگونه برتریِ تفسیری یا اقتدار ادبی را که مفهوم ژانر ممکن است متضمن آن باشد، از میان برمی‌دارد. نگره‌ی پساساختارگرا به طورِعام، با تمرکز بر «متن»، «نوشتار» و «گفتمان»، جای چندانی برای طبقه‌بندی ژانرها نمی‌گذارد. (نیز نک: دال / مدلول / دلالت).

اما مسائل مربوط به ژانر از خاطر نرفته است. مثلاً رنه ولک و آستین وارن (۱۹۶۲) راه حلی عملی برای مسئله‌ی همیشگیِ تعیین معیارهایی برای تعریف ژانر پیشنهاد کردند. هر ژانر را باید درچارچوب «شکلِ بیرونی» (وزن یا ساختاری

خاص) و «شکلِ درونی» آن (نگرش، لحن، مقصود) تعریف کرد. بر اساس این طرح‌واره‌ی دوگانه، رمانِ جنایی یک ژانر اصیل قلمداد می‌شود، اما مقوله‌ای مانند رمان دانشگاهی به‌عنوانِ یک ژانر پذیرفته نمی‌شود، زیرا رمان دانشگاهی بر پایه‌ی یک «طبقه‌بندیِ جامعه‌شناختیِ صِرف»، از گونه‌های دیگر متمایز شده است. رهیافت ولک و وارن به ژانر مبتنی است بر ارجح شمردنِ خصوصیت‌های ادبیِ درونی نسبت به خصوصیت‌های ادبیِ بیرونی؛ درنتیجه، می‌توان گفت که این رهیافت نشان‌گرِ جانب‌داریِ آنان از صورت‌گراییِ رایجِ آن زمان است. اما پافشاری آن‌ها بر دو معیارِ هم‌وزن برای تعیین ژانر، بیان‌گر راهی است به سوی یک روش‌شناسی عام‌تر و توصیفی‌تر در نظریه‌ی ژانر.

ناقدان مکتب شیکاگو یا مکتب نوارسطویی پاسخ مهمی به نقد نو دادند. آن‌ها معتقدند که احیا و بسط روش ارسطویی در نقد، نظریه‌ی جامع‌تری را نسبت به مکتب‌های انتقادیِ ناقصِ موجود فراهم می‌آورد: ارسطو می‌گوید که باید طیف فراخ‌تری از «علل و اسباب» اثر ادبی را در نظر گرفت. رونالد کِرین با کاربست مقوله‌های ارسطویی در موردِ رمان، مجموعه‌ای از اصول را برای مطالعه‌ی نثر داستانی تدارک دید: پیرنگِ رمان، در ابعاد گوناگون، ترکیبی است از عناصرِ کنش، شخصیت و اندیشه، که به‌نحوی، توانِ تأثیرگذاری بر عواطف و افکار خواننده را دارد. ژانرکاویِ مورد نظرِ کِرین بر آن است تا نشان دهد که چگونه می‌توان تحلیل ارسطویی را برای مطالعه‌ی طیف گسترده‌ای از آشکالِ ادبیِ مدرن، جرح و تعدیل و سازگار کرد.

رویکردهای صورت‌گرایانه و ساختارگرایانه به ژانر

اتکاءِ ناقدان صورت‌گرا و ساختارگرا بر رویکرد هم‌زمانی به ژانر، به‌جای رویکرد درزمانی، کاملاً آشکار است. صورت‌گرایان روسی و ساختار-گرایان فرانسوی، به‌ویژه، هر یک دیدگاه‌های متمایز اما مرتبطی درباب ژانر ارائه کردند. هر دو گروه تحت تأثیر فردینان دو سوسورِ زبان‌شناس بودند که معتقد بود قواعد حاکم بر زبان، نظامی را شکل می‌دهند که در آن کارکرد یا معنای یک واحد زبانیِ مفروض به‌واسطه‌ی رابطه‌ای که با دیگر واحدها در کل نظام دارد، تعیین می‌شود. ساختارگرایان با بسط این اندیشه، اعتقاد داشتند که در یک اثر ادبی، معنا از ساختاری برمی‌خیزد که موجب می‌شود زنجیره‌ای از کلمات و جمله‌ها معنا داشته باشند. از نظر آنان، ژانر یک مؤلفه‌ی مهمِ این ساختار است.

اما صورت‌گرایان روسی در صدد بودند که از ادبیات علمی کاملاً مستقل بسازند، و این هدف منجر به کشف «ادبیّت» شد. منظور از ادبیّت، آن دسته از مشخصه‌های صوری و زبانی است که آثار ادبی را از سایر اشکال گفتمان متمایز می‌کنند. وجه مشخصه‌ی «ادبیّتِ» یک متن توانایی آن در آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازیِ عاداتِ ادراکیِ به‌هنجار ما و زبانِ متعارفی است که ما برای توصیف جهان از آن بهره می‌گیریم. از این رو، مطالعه‌ی ادبیات مطالعه‌ی آن دسته از تمهیدات، صورت‌ها و ساختارهایی است که به‌واسطه‌ی آن‌ها متونِ ادبی به هدفِ آشنایی‌زدایی نائل می‌آیند. بنابراین، یک متن ادبیِ جدید ساز و کارهای صوری را به خدمت می‌گیرد تا قرارداد-های ژانری را که متن به آن‌ها تعلق دارد سست کند و بیگانه‌شان سازد (مانند عملِ رمان در

بازابداعِ مدامِ رئالیسمِ صوریِ خود). «قانون مرکزیت یافتنِ یک شاخه‌ی جوان» که ویکتور اشکلوفسکی آن را مطرح کرد، سازوکار مهمی را پی‌ریز می‌کند که تغییرات ژانر بر اساسِ آن صورت می‌گیرد: ادبیات با اتکا بر راهکارها و تمهیداتِ اَشکالِ قبلاً حاشیه‌ای و فروادبی نظیر بالاد، فارس یا داستان‌های پلیسی، و با گنجاندن آن‌ها در ژانرهای سنگیده‌ی موجود، به‌عنوانِ وسیله‌ای برای احیاءِ آن‌ها، نو می‌شود.

ناقدان ساختارگرا با جدیت بر این اندیشه تأکید کردند که ادبیات، مانند زبان، «دستور زبان» یا ساختاری دارد که به آن امکان تولیدِ معنا و برقرار کردنِ ارتباط را می‌دهد. نقطه‌ی کانونیِ این ساختار، قراردادهای ژانر هستند؛ زیرا مؤلف بدون وجودِ برداشتی مشترک از یک شعر یا نمایش‌نامه، نمی‌تواند با خوانندگانش ارتباط برقرار کند. جاناتان کالر معتقد است که «هر ژانر یکی از کارکردهای قراردادیِ زبان است، رابطه‌ای خاص با جهان است که چونان هنجار یا انتظاری عمل می‌کند که خواننده را در رویارویی با متن راهنمایی می‌کند».

به نظر ساختارگرایان، ژانرها نظام‌هایی برای طبقه‌بندی نیستند، بلکه رمزگان‌هایی برای ارتباط‌اند. (نک: رمزگان؛ ارتباط، نظریه‌ی). فرآیندی که به‌واسطه‌ی آن، متونِ ناآشنا طبیعی می‌شوند یا با وجوهِ آشنای نظم تطبیق پیدا می‌کنند، «حقیقت‌نماسازی» یا «طبیعی‌سازی» نامیده می‌شود. این امر در سطوح گوناگونی صورت می‌گیرد، که ساده‌ترینِ آن‌ها شبیه‌سازیِ متن به یک مفهومِ مبتنی بر قرارداد یا مبتنی بر فهم همگانی از واقعیت است. سطح دیگرِ «حقیقت‌نمایی» سطح ژانر است، که عبارت است از «مجموعه‌ای از هنجارهای ادبی، که متون ممکن است به آن‌ها مربوط باشند و به‌واسطه‌ی آن‌ها معنادار شوند و انسجام یابند» ([۳۲۳]، ص ۱۴۵). در سطوح دیگرِ «حقیقت‌نمایی»، متن ممکن است توجه را به سوی قراردادی بودنِ خود جلب کند یا ممکن است ادای برخی از قراردادهای ژانر را درآورد و بی‌اعتبارشان کند. این شیوه‌ها فرآیند طبیعی‌سازی را که به‌واسطه‌ی آن متون قابل فهم می‌شوند و می‌توانند ارتباط برقرار کنند، پیچیده می‌کنند، اما آن‌ها را یکسره بی‌اعتبار نمی‌کنند.

تزوتان تودوروف با انتقاد از نظام ژانریِ پیشنهادیِ نورتروپ فرای، اصولی را معرفی می‌کند که به زعم او، از بدیهیات مطالعات ژانر هستند. تودوروف با اصول نظری‌ای که نورتروپ فرای برای مطالعات ادبی برشمرده بود موافق است (نقد علمی است که موضوع آن، ادبیات، قائم به ذات است)، اما در برابرِ طرح‌واره‌های متعدد و متداخلی که نورتروپ فرای در کتاب تحلیلِ نقد (۱۹۵۷) برای طبقه‌بندی ارائه کرده بود، موضعی انتقادی اختیار می‌کند. فرای یک نظام چرخه‌ای از اَشکال کهن‌الگویی یا «میتوس» پیشنهاد می‌کند که با فصل‌ها ارتباط دارند: کمدی (بهار)، رمانس (تابستان)، تراژدی (پاییز) و مطایبه و آیرونی (زمستان). فرای همچنین به ژانرهای سه‌گانه‌ی کلاسیک یعنی درام، شعر تغزلی و حماسه، مقوله‌ی دیگری را اضافه می‌کند که همانا نثر است و مشتمل بر آثاری است که برای خواندن (و نه برای اجرا یا آواز) نوشته شده‌اند. از جمله طبقه‌بندی‌های دیگری که در تحلیلِ نقد آمده‌اند، می‌توان از موارد زیر نام برد: الگوهای نمادگرایی و تخیل (بهشتی، دوزخی، قیاسی)، طبقه‌بندی‌های نثر داستانی (اعتراف، رمانس، تشریح، رمان)، و تقسیم گسترده‌ی انواع درون‌مایه‌ای و داستانیِ

نوشتار. همه‌ی این مقوله‌ها به صورت پیچیده‌ای با یکدیگر در تعامل هستند تا زنجیره‌ی سرگیجه‌آوری از رده‌بندی‌های ژانر را به وجود آورند. (نیز نک: نقد کهن‌الگویی).

تودوروف بر این باور است که رده‌بندی‌های فرای از آن‌جاکه در هر مورد، معیارها یا مقوله‌های گوناگونی برای توصیف دارند، منطقاً انسجامی ندارند. تودوروف نتیجه می‌گیرد که رویکرد فرای هر چقدر هم که هوش‌مندانه باشد، از حد رده‌بندی فراتر نمی‌رود. باید بنیان نظریِ خاصی برای گزینش مقوله‌ها یافت که تمایز ژانرها بر اساسِ آن صورت گیرد: این مقوله‌ها نباید از منابع غیرادبی نظیر فلسفه یا روان‌شناسی وام گرفته شوند. علاوه بر این، ساختارهایی که ژانرها را می‌سازند نمی‌توانند در رویه‌ی متون، یعنی در سطح تصاویرِ قابل مشاهده (جایی که فرای آن‌ها را می‌یابد) قرار بگیرند؛ بلکه بر عکس، «تمامیِ عناصرِ جهانِ ادبی که به طورِ مستقیم قابل مشاهده‌اند... تجلیِ یک ساختار انتزاعی و مجزا، تجلیِ یک ساخت ذهنی هستند». تعریفِ خودِ تودوروف از امر شگرف به‌منزله‌ی یک ژانر، دقیقاً بر چنین ساختمان ذهنی‌ای استوار است که در این مورد، تردید ذهنی میان یک توصیف طبیعت‌گرایانه یا فوق طبیعی برای یک رخ‌دادِ غیرِ معمول است. تودوروف با فرض اجتناب‌ناپذیر بودنِ ساختار و استقرار ژانر در این ساختار، پاسخی حاضر و آماده برای آن دسته از شک‌آورانِ مدرنی دارد که در باب موضوعیتِ همیشگیِ ژانر شک و تردید دارند: عدم تمایل به پذیرشِ وجودِ ژانرها، متضمن این ادعا است که یک اثر تازه هیچ رابطه‌ای با آثار ادبیِ موجود ندارد.

نظر کلودیو گیلن مبنی بر این که «هر ژانر فراخوانی است برای توجه به صورت»، نظر ساختارگرایانه‌ی دیگری است. گیلن معتقد است که میان «بی‌قراریِ» نظری نسبت به ژانر و بوطیقا در یک دوره‌ی تاریخی معین از یک سو، و توانایی نویسنده به خلقِ یک اثرِ جدید از سوی دیگر، رابطه‌ی تنگاتنگی وجود دارد. به‌خصوص، نظریه‌های ژانر با گشودن امکاناتی برای نوشتن، نویسنده را یاری می‌کنند ــ نه با توصیه‌ی یک «ماده» یا «صورت» ادبیِ خاص، بلکه با پیشنهاد اصلی برای انطباق دادن یکی بر دیگری. مفهوم ژانر، به هیچ وجه به معنای اِعمالِ نفوذی ملال‌آور و تحکم‌آمیز نیست، بلکه برعکس، شرطی ضروری برای آفرینش هنری است.

نظریه‌های هرمنوتیکی و خواننده‌محور در باب ژانر

هرمنوتیک‌باوران و ناقدانِ خواننده‌محور بر آن دسته از مسائلِ مربوط به ژانر تأکید می‌گذارند که بیشترین ارتباط را با شیوه‌ی پژوهشیِ آنان دارد: کارکرد ژانر درمقام چارچوبِ ارجاعِ هرمنوتیکی برای خواننده، و نقش ژانر در تغییر «افق‌های انتظاری» که موجب می‌شوند که متن در دوره‌های تاریخیِ مختلف به‌صورت‌های متفاوتی فهمیده شود. (نک: هرمنوتیک؛ افق انتظار). اریک دانلد هرش که یکی از نمایندگانِ دیدگاهی است که به وجودِ معنایی معین برای هر متن ادبی اعتقاد دارد، ژانر را در کانون نظریه‌ی خود قرار می‌دهد و معتقد است که نیّت نویسنده معنای اساسیِ هر متنی را تعیین می‌کند. برای آن که معنا قابل انتقال به مخاطب باشد، باید به یک «سنخ» تعلق داشته باشد. هر «سنخ» معنایی است که می‌تواند از رهگذرِ بیش از یک گفته بازنموده شود؛ در هر متن ادبی، «سنخی» که کلِ معنای گفته را در خود

بگنجاند، ژانرِ متن است. معنا یا «سنخِ» کلامی هرگز تغییر نمی‌کند، اما مفهوم یک متن (آن‌چه امروز برای ما معنی می‌دهد) می‌تواند تغییر کند و تغییر هم می‌کند. معنا موضوعِ تفسیر است و مفهوم موضوعِ نقد.

در آن‌سوی پیوستاری که یک سوی آن پافشاریِ ضد تاریخیِ هرش بر قطعیتِ معنای ادبی قرار دارد، نقد خواننده‌مدارِ هانس روبرت یاس، ولفگانگ آیزر و دیگران قرار دارد. یاس معتقد است که متن ادبی را نمی‌توان موضوع مستقلی دانست که سیمای واحدی برای نسل‌های متوالی خوانندگان دارد. متن نه یک امرِ واقع، بلکه یک رخ‌داد است و تنها از رهگذرِ پاسخ‌های متوالیِ خوانندگان می‌تواند تحقق پیدا کند. هنگامی که یک اثر ادبی نمودار می‌شود، خوانندگان مجموعه‌ای از انتظارات را نسبت به آن می‌پرورند، انتظاراتی که ممکن است درجریانِ خواندنِ اثر به چالش کشیده شوند و تغییر کنند. مفروضاتِ ژانر نقشی اساسی در پی‌ریزیِ این «افق انتظارات» ایفا می‌کنند. مفهوم ژانر از رهگذرِ دریافتِ زنجیره‌ای از متونِ مرتبطی ساخته می‌شود که هر یک از آن‌ها انتظاراتِ ادبی و ژانریِ خوانندگان را تغییر می‌دهد، تصحیح یا تعدیل‌شان می‌کند، یا صرفاً بازتولیدشان می‌کند. گاه یک اثر افقِ انتظاراتِ ادبی را چنان کامل از میان می‌برد که فقط به تدریج می‌تواند خوانندگانی برای خود پیدا کند. یاس برداشت «ذات‌باورانه» از ژانر را مردود می‌شمارد: هر ژانر، مانند خودِ اثر ادبی، باید به نحوی تاریخی در افقِ تغییریابنده‌ی تجلّیاتِ متوالیِ آن فراچنگ آید. (نک: نقد خواننده‌محور؛ نظریه‌ی دریافت؛ ذات‌باوری).

سمت‌گیری‌های جدید

اثر یاس نه‌تنها در نظریه‌ی خواننده‌مدار درباره‌ی ژانر تأثیرگذار بود، بلکه در ارزیابیِ دوباره‌ی رابطه‌ی میان ژانر و تاریخ ادبی نیز تأثیر داشت. چنان که باربارا لوالسکی خاطر نشان می‌کند: «فهمِ این نکته که رمزگان‌های ژانر طی زمان تغییر می‌کنند، ناقدان مدرن ژانر را با مسائل گوناگونِ مربوط به تاریخ، سیاست، جنسیت، انتظارات خوانندگان، و نیز با مسائل پیچیده‌ی تاریخ ادبیات درباب ژانرِ مرکب و دگرگونی‌هایی که ژانرها به خود می‌بینند، درگیر کرده است». ناقدان فمینیستی چون ساندرا گیلبرت و سوزان گیوبار اظهار داشته‌اند که ژانرهای کلاسیک محصول تاریخیِ یک نظمِ اجتماعیِ مردسالار هستند ــ مردان اَشکالی را برای بیان داستان‌های مردانه درباره‌ی جهان ابداع کرده‌اند. (نک: نقد فمینیستی؛ مردسالاری). نویسندگان زن به طرق گوناگون، به ژانرهای مردساخته‌ای که از مردان به ارث برده‌اند، پاسخ داده‌اند: از خودناباوری‌ای که نقطه‌ی مقابلِ «مردسالاریِ» ادبی را «سترونیِ ادبیِ زنانه» می‌داند، و پذیرشِ خودانکارگرانه‌ی قلمروِ کوچک‌ترِ ژانرهای فرعی (خاطرات، یادداشت‌های روزانه، کتاب‌های کودکان)، تا واژگونی یا واسازیِ هنجارهای ژانریِ مردسالارانه و زیر سؤال بردن سنتِ ژانریِ مردمحور. اظهارات شک‌آورانه‌ی مشابهی از سوی منابع دیگر، از جمله نویسندگانی از فرهنگ‌های اقلیت و جهان سوم، نیز عنوان شده است. (نک: نظریه‌ی پسا ـ استعماری). این صداها که از «حاشیه‌ها» برمی‌خیزند، با جلب توجه به ژانر به‌مثابه‌ی محصولی تاریخی و سیاسی، اهمیت تازه‌ای به آن دسته از نظریه‌های ژانر داده‌اند که به کندوکاو در مسائلی نظیر

صورت‌بندیِ ژانرها، تغییر و دگرگونیِ ژانرها، و رابطه‌ی متقابل میان صورت‌ها می‌پردازند. (نک: حاشیه).

آثار میخاییل باختین بیش از پیش بر شکل‌گیریِ پاسخی که ناقدان به این پرسش‌ها داده‌اند، تأثیر گذاشته است. نظر او درباب ژانر بر این دیدگاه استوار است که زبان تماماً «چندزبانه» است: زبان با نیت‌های بی‌شمار و متناقض و کاربردهای گروه‌های اجتماعی-ایدئولوژیکیِ قابل تصور، به‌طورِ اجتماعی شکل گرفته است. ژانرها همچنان که در ادبیات وجود دارند، در زندگی روزمره نیز حاضرند، و آشکالی نظیر نامه‌های خصوصی، فهرست‌های فروش و مکالمه‌های تلفنی را دربر می‌گیرند. درواقع، بدون حداقلی از چارچوب‌های ژانریِ مشترک، خودِ ارتباط هم ناممکن می‌شود.

به نظر باختین، مشخصه‌های ژانری مؤلفه‌هایی از یک نظام انتزاعی و هم‌زمانی نیستند، بلکه سازه‌هایی بافتاری هستند که به طورِ اجتماعی شکل گرفته‌اند. در این معنا، باید آن‌ها را هم‌چون واسطه‌ای میان جهان و متن فهمید و در جریان عمل مطالعه‌شان کرد: «ژانر عبارت است از نوزایی و نوشدگی در هر مرحله‌ی تازه‌ای از تکاملِ ادبیات و در هر اثرِ مشخصِ متعلق به یک ژانر معین». باختین تمایز قاطعی میان شعر و نثر قائل می‌شود و بر این باور است که زبان شعر گرایش به آن دارد که لایه‌بندی و یگانه شود، و این در مقابلِ خصیصه‌ی «مکالمه‌ای» و «چندزبانه‌ی» زبان نثر، به ویژه نثرِ رمان، قرار می‌گیرد. برداشت باختین از ژانر، فهمِ او از اهمیتِ فرهنگیِ ادبیات و ریشه داشتنِ آن در یک وضعیت معین اجتماعی و مبارزه‌ی ایدئولوژیکی را تقویت می‌کند. (نک: ایدئولوژی؛ دوصدایگی / مکالمه‌گری؛ نقد مکالمه‌ای).

منتقد مارکسیست، فردریک جیمسون، که او نیز ژانر را یک مفهومِ میانجی می‌داند، معتقد است که ژانرها در طی زمان متحمل نوعی فرآیندِ رسوب‌گذاری می‌شوند. یک ژانرِ در حال ظهور، حاملِ «پیامِ» ایدئولوژیکیِ کمابیش آشکاری است که هنگامی که در یک بافت اجتماعی و فرهنگیِ متفاوت احیا و «از نو مد» می‌شود، در صورت و شکلِ متون رسوب می‌کند و باقی می‌ماند. درنتیجه، متون ادبی از لایه‌ها و گفتمان‌های ژانریِ ناهمگن و غالباً متناقض ساخته می‌شوند. جیمسون معتقد است که این مدلِ کارکردِ ژانری (لایه‌بندی و آمیختگیِ اجتناب‌ناپذیر چندین ژانر در هر متن) «سوء استفاده‌های گونه‌سازانه‌ی» نظریه‌ی سنتی ژانر را مرتفع می‌کند.

تأکیدات درزمانیِ این بررسی‌ها و سایر بررسی‌ها در موردِ ژانر نویدبخش‌ترین چشم‌انداز را درباب مسائل سنتیِ نظریه‌ی ژانر به دست می‌دهند. مثلاً باختین برپایه‌ی روش‌شناسی مکالمه‌ای و جیمسون برپایه‌ی روش‌شناسی دیالکتیکی، کانونِ توجهِ نقد ژانر را، نه سنخ‌شناسی‌ها و الگوهای تکراری، بلکه الگوهای ژانری‌ای دانسته‌اند که در قالب فرآیند، تعامل و تغییر فهمیده می‌شوند. آلستر فاولر در کتابِ انواع ادبیات (۱۹۸۲) بسیاری از این نگرش‌ها را در قالب یک ترکیبِ کاربردی گرد می‌آورد و به این ترتیب، فهرست کارآمدی از تعاریف و تمایزات را برای نقد عملی به دست می‌دهد. بدین نحو، او معتقد است که نمونه‌های یک ژانر معین، در مفهوم ویتگنشتاینیِ «شباهت‌های خانوادگی»، با هم مرتبط‌اند؛ به این معنا که

«خانواده‌ای را می‌سازند که اعضای آن به طرق گوناگونی با هم رابطه دارند، بدون آن که ضرورتاً مشخصه‌ی واحدی بین همه‌ی آن‌ها مشترک باشد». مدل فاولر جای زیادی برای تنوعات تاریخی و فرهنگی در یک متن قائل است، بدون آن که پیوندهایی را که نویسندگان و متون پراکنده را به هم مربوط می‌کند، کنار بگذارد. به همین سیاق، او نظام اصطلاحیِ نظریه‌ی ژانر را که غالباً آشفته است، وضوح می‌بخشد و تمایز میان «وجه»، «ژانر» و «ژانرِ فرعی» را به دقت روشن می‌کند.

شاید بزرگ‌ترین مسئله‌ای که مفهوم ژانر فراروی نظریه‌ی معاصر می‌گذارد، از میان نرفتنِ آن، و پافشاری آن بر آشتیِ کهنه و نو ــ و نه گسستِ آن‌ها ــ در گفتمان نظری است. ژانر گرچه ثباتی ندارد و بی‌وقفه در حال تغییر و دگرگونی است، وجه مشخصه‌ی تقلیل‌ناپذیر هنرِ کلامی باقی می‌ماند؛ چنان که فاولر مصرانه می‌گوید ادبیات «نمی‌تواند از ژانر دوری بجوید، مگر آن که دیگر ادبیات نباشد».

← نظریه‌ی دریافت؛ نقد مکالمه‌ای؛ تاریخ ادبیات

Frans De Bruyn

نقد سیاهان (Black Criticism)

نقد سیاهان در معنای دقیق کلمه، شامل بررسی نظریه‌ها، ادبیات، و فرهنگِ سیاهانِ آمریکایی ـ آفریقایی است، اما در معنای عام آن، مطالعات مربوط به فرهنگ و ادبیاتِ پسا ـ استعماری (در آفریقا و حوزه‌ی کارائیب) را نیز در بر می‌گیرد. نقد سیاهان همچنین با علائق فمینیستیِ زنانِ رنگین‌پوست نیز مشترکاتی دارد. (نک: نقد پسا ـ استعماری؛ نقد فمینیستی). سنگ بنای همه‌ی انواع نقد سیاهان این فرضیه است که در تحلیل‌های فرهنگی و ادبی، نژاد مقوله‌ای بنیادین است (درست همان‌طور که در گروه وسیعی از نظریه‌های فمینیستی، جنسیت مقوله‌ی بنیادینِ تحلیل به شمار می‌آید). اما درباره‌ی این که نژاد دقیقاً چیست اتفاق نظر چندانی وجود ندارد. امروزه نژاد به‌طورِ روزافزونی از قالب مقوله‌ای زیستی و ذاتی خارج شده و جامه‌ی مفهومی اجتماعی به تن کرده است. به این ترتیب، سیاه‌پوست بودن بدل به یک موضع سوژگانی می‌شود که در نسبتِ با نیروی فرهنگیِ حاکم (سفیدپوست بودن یا اروپایی ـ آمریکایی بودن) تعریف می‌شود. می‌توان از تعریفی که والری اسمیت از نقد فمینیستیِ سیاهان به دست می‌دهد، برای تعریف نقد سیاهان نیز استفاده کرد: «خوانشی است از نوشته‌هایی که مفهومِ نژاد (خصوصاً و نه منحصراً نژاد سیاهان) در وجوهِ مختلفِ نمودهای فرهنگی، در آن‌ها نقش بسته است» ([۱۴۱۲]، ص ۳۹).

خاستگاه‌ها و تحولات

نقد سیاهان، البته نه لزوماً تحت این نام، در ادبیات آمریکا سنتی نسبتاً دیرپا دارد. نمونه‌های اولیه‌ی چنین رویکردی را می‌توان در آثار مؤلفان زیر جستجو کرد: ویلیام ادوارد دوبویس، تاریخ‌نگار و جامعه‌شناسی که اصطلاح «خودآگاهی مضاعف» که او در موردِ آمریکاییِ ـ آفریقایی‌ها به کار می‌برد، همچنان اهمیت و تأثیر خود را حفظ کرده است، الَن لاک (سردبیر مجله‌ی نیونگرو) و نظریه‌پردازانِ نوزاییِ هارلم که طرفدار اتحاد آفریقا بودند و هنر را ابزاری برای تعیینِ هویتِ سیاهان و پروراندن غروری رادیکال می‌انگاشتند، زورا نیل هرستون که در زمانی که دیگران افول و

کند و بتواند نماینده‌ی جامعه‌ای متکثر و چندفرهنگی باشد؛ در همین حال، ادیسون گیل در مقاله‌ی «طرحِ کلیِ نقدِ سیاهان»، بر ضرورت خلق شخصیت‌های مثبتِ سیاه تأکید داشت؛ شخصیت‌هایی که بتوانند با کلیشه‌های موجود درباره‌ی سیاهان مبارزه کنند ([۵۵۸]، ص ۴۴).

کانون توجه کتاب فیشر و استپتو، ادبیات آفریقایی ـ آمریکایی: بازسازی تعالیم (۱۹۷۹)، فهم «ادبی» (صورت‌گرایانه ـ ساختارگرایانه) از ادبیات بود ([۴۷۵]، ص VII). اما مجموعه‌ای که فیدلر بیکر فراهم آورد، گامی پیش‌تر گذاشت و این باور را که زبان انگلیسی حاملِ خنثایِ اَشکالِ متنوعِ فرهنگی است، زیر سؤال برد: زبان ابزاری سیاسی است با پی‌آمدهای ایدئولوژیک؛ پی‌آمدهایی که باید آن‌ها را آشکار ساخت و تبیین‌شان کرد. به این ترتیب، مطالعه‌ی ادبیات سیاهان بار دیگر از دیدگاهی صورت‌گرایانه به موضعی پساساختارگرایانه تغییر رویه داد. گاه این دیدگاه «زیبایی‌شناسیِ نوینِ سیاهان» نامیده می‌شود ([۵۵۳]، ص ۲۱). (نک: پساساختارگرایی).

همان‌گونه که گیتس نیز می‌گوید در آثار این ناقدانِ متأخر، «مرحله‌ی آغازینِ نظریه‌پردازی جای خود را به نوعی خوانش دقیق داده که کانون توجهِ آن متن اجتماعی است... در چارچوب مطالعات آمریکاپژوهی، مطالعات سیاهان نقشِ کانونی مهمی در انتقاد از خود ایفا می‌کند. دیگر مفاهیم از قبیلِ «سفید» و «سیاه» مفاهیمی پیش‌ساخته نیستند، بلکه متقابلاً بر تکوین یکدیگر تأثیر می‌گذارند و هر دو فرآورده‌هایی اجتماعی هستند» (ص ۲۱). خودِ گیتس، هم در آثار خودش و هم در کتاب‌هایی که ویراستارشان بوده، در ترویج این نوع نقد پیشتاز بوده است.

از آثار وی می‌توان به میمون معناساز (۱۹۸۸) اشاره کرد که به بررسی ارتباط متقابلِ اَشکالِ فرهنگی و سنن بومی آفریقایی و آفریقایی ـ آمریکایی می‌پردازد؛ از میان کتاب‌های متعددی که او ویراستارشان بوده باید از ادبیات سیاهان و نظریه‌ی ادبی (۱۹۸۴) و نژاد، نوشتار و تفاوت (۱۹۸۵) نام برد. گیتس پرسش‌هایی را درباره‌ی رابطه‌ی سننِ فرهنگیِ آفریقا و سننِ فرهنگیِ غالب در آمریکا، رابطه‌ی سننِ بومی و سننِ رسمیِ سیاهان، و امکان کاربستِ نظریه‌های ادبی معاصر ـ خصوصاً پساساختارگرایی ـ در خوانش متون سیاهان، مطرح می‌کند.

هوستون بیکر تنها ناقدِ مذکر دیگری است که موضع و جایگاهی همتای گیتس در نقد معاصر سیاهان دارد. بیکر از سویی، برخی از شیوه‌های طرحِ «بازسازی» را که مفید می‌بیند اختیار می‌کند، و از سوی دیگر، به باور نومارکسیستیِ بررسی ادبیات در بافت آن متکی است. بیکر در بلوز، ایدئولوژی، و ادبیات آفریقایی ـ آمریکایی (۱۹۸۴)، نظریه‌ای را می‌پروراند که خود آن را نوعی مردم‌شناسی هنر می‌داند. او تأکید می‌کند که اگر عناصرِ فرهنگیِ بیانیِ آفریقایی ـ آمریکایی را در بافت نظام‌های وابسته‌به‌هم در فرهنگ آفریقایی ـ آمریکایی قرار ندهیم، نمی‌توانیم آن‌ها را به‌خوبی درک کنیم ([۶۲]، ص ۱۰۹). کتاب‌های مدرنیسم و نوزایی هارلم (۱۹۸۷) و بوطیقای آفریقایی ـ آمریکایی (۱۹۸۸) اجزای بعدی این طرحِ انتقادی هستند.

با این حال، بدون کار دشوارِ باستان‌ـ شناسانه‌ای که در دهه‌ی گذشته انجام شد و به کشفِ شمارِ زیادی از متون «گم‌شده» ـ متونی که اکنون سنتِ ادبیاتِ آفریقایی ـ آمریکایی را

انجام کنشِ انقلابی رهنمون سازد و در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، ناقدان این جنبش را به شووینیسم، درون‌نگری و بهره‌گیری از رتوریک مارکسیستی متهم کردند. خود لری نیل از نخستین کسانی بود که متوجه شد هنر سیاهان نتوانسته موجد تغییرات اجتماعی و سیاسی گردد. او در مقاله‌ی «سهم سیاهان در ادبیات آمریکایی» (۱۹۷۶) که در واقع، ارزیابیِ دوباره‌ای از جنبش سیاهان است، ادعا می‌کند زیبایی‌شناسیِ سیاهان همان «نظریه‌ی ادبی مارکسیستی است که در آن مفهومِ نژاد جایگزین مفهومِ طبقه شده است». (نک: نقد مارکسیستی). وی نتیجه می‌گیرد «نویسنده‌ی سیاه‌پوست نمی‌تواند صرفاً از راه تبلیغات، والاترین وجهِ هنر خود را که همانا به نمایش گذاشتنِ دیرپاترین امکانات و محدودیت‌های بشری است، تحقق بخشد» ([۱۱۸۴]، ص ۷۸۳-۷۸۴). نیل به همان موضعِ بالدوین یعنی ایدئالیسم رمانتیک بازگشت. درعین‌حال، او خواهان توجهِ دقیق‌تر به یکه‌گی شکلِ بیانی در هنر سیاهان بود؛ این فراخوان را بعدها استیون هندرسون در مقاله‌ی «مسئله‌ی شکل و داوری» (۱۹۷۷) دوباره مطرح کرد.

شگفت این که پس از سال ۱۹۷۵ ــ درست در دورانی که صورت‌گرایی در هر دو سیمای خود یعنی نقد نو و ساختارگرایی، در حوزه‌های دانشگاهی و پژوهشی مورد انتقاد قرار گرفته بود ــ پژوهش‌گرانی که در پی دست‌یابی به شالوده‌ای محکم برای تبیین فرهنگِ غنی و پرمعنای سیاهان بودند، توجه به «ادبیّت» یا ویژگی‌های صوری را دوباره در دستور کار خود قرار داده‌اند. این چرخش مقارن بود با خروج بخش اعظم مطالعات ادبیات آفریقایی-آمریکایی از زیر چتر برنامه‌های میان‌رشته‌ای مطالعات سیاهان ــ جایی که مطالعه‌ی ادبیاتِ آفریقایی-آمریکایی هم‌ارزِ تاریخ و جامعه‌شناسی بود. مطالعه‌ی ادبیات آفریقایی-آمریکایی به جریان غالب در گروه‌های ادبیات انگلیسی پیوست و در همین جا بود که وجودش باید بر پایه‌ی ویژگی‌های صوری توجیه می‌شد. همچنین، در همین جا بود که طی دهه‌ی ۱۹۸۰، پژوهش‌های ادبیِ سیاهان جایگاهِ برتری در عرصه‌ی مطالعات سیاهان نسبت به مطالعات مربوط به تاریخِ سیاهان پیدا کردند. پژوهندگان اکنون «سیاهیّت» را در تمهیداتِ زبانیِ متون می‌جستند؛ دغدغه‌های سیاسی و ایدئولوژیک، عمداً و آگاهانه تابعِ مسائل صوری شدند. برخی محققان این چرخش به سوی دانشِ حرفه‌ای را تن دادنِ طبقه‌ی متوسطِ نوظهورِ سیاهان ــ طبقه‌ای که بیشتر دغدغه‌های دانشگاهی دارد تا دغدغه‌ی تغییرات انقلابی ــ به ملاک‌های دانشگاهیِ سفیدپوستان دانسته‌اند. شماری از کنفرانس‌ها و کتاب‌های منتج از آن‌ها، «بازسازی تعالیم» را در دستور کار خود قرار دادند. در این زمینه می‌توان به سه کتاب مهم اشاره کرد: *زبان اقلیت و ادبیات* (۱۹۷۷) ویراسته‌ی دکستر فیشر، *ادبیات آفریقایی-آمریکایی: بازسازی تعالیم* (۱۹۷۹)، ویراسته‌ی دکستر فیشر و رابرت استپتو، *ادبیات انگلیسی: پیدایش سنت* (۱۹۸۱)، ویراسته‌ی لسلی فیدلر و هوستون بیکر.

در این کتاب‌ها آثار نسل جدیدی از محققان از جمله هلن واشینگتن، ژنروا اسمیترمن، هوستون بیکر، رابرت استپتو، کیمبرلی بنستون، آدیسون گیل، هنری لویی گیتس، شرلی آن ویلیامز، و آرنولد رمپرساد گرد هم آمده است. هر سه‌ی این کتاب‌ها در پی آن بودند تا در سنت تنگ‌نظرانه‌ی ادبیاتِ آمریکایی بازنگری کنند تا این سنت شمول و فراگیری بیشتری پیدا

شکستِ آشکارِ تصمیمات سیاسی و حقوقی و جنبش‌های صلح‌آمیزِ حقوقِ مدنی در جنوب آمریکا برای ایجاد تغییرات چشمگیرِ اجتماعی در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰، موجب اتخاذ مواضع سرسختانه‌تر و ستیزه‌جویانه‌تری علیه ایدئولوژیِ حاکم سفیدپوستان شد و سبب‌سازِ تکوینِ یک ایدئولوژی آشکارا انقلابی و آفریقامحور تحت عنوان «قدرت سیاهان» شد. استوکلی کارمیکل و چارلز همیلتون «قدرت سیاهان» را چنین تعریف می‌کنند: «فراخواندنِ سیاه‌پوستانِ این سرزمین به اتحاد، به بازشناسیِ میراثِ خویش، و به ایجادِ نوعی حس یگانگی. «قدرت سیاهان» سیاه‌پوستان را فرامی‌خواند تا اهداف‌شان را تعیین کنند، تشکیلات خاص خود را راه بیندازند و از این تشکیلات حمایت کنند» ([۲۴۷]، ص ۴۴). جنبش هنریِ سیاهان شاخه‌ی فرهنگیِ جنبشِ «قدرت سیاهان» بود که هنرمندانی از قبیلِ امیری باراکا (پیش‌تر نامش لِه‌روی جونز بود) سردمدار آن بودند. باراکا «مدرسه‌ی تئاتریِ نمایش‌های کوتاهِ خیابانیِ هارلم» را به راه انداخت تا به این طریق، از انواعِ اَشکالِ هنریِ سیاهانِ آمریکا (جاز، بلوز، آوازهای کار، آوازهای مذهبی، قصه‌های عامیانه) حمایت کند و به آن‌ها پر و بال بدهد. به نظر فعالانی از قبیلِ باراکا، باید از هنر جهت پیشبرد اهداف سیاسی و اجتماعیِ آفریقایی‌های آمریکا استفاده کرد. همان‌گونه که لَری نیل در مقاله‌ی مشهورش «جنبش هنرهای سیاهان» (۱۹۷۱) می‌گوید: «جنبش هنرهای سیاهان قصد دارد آرایش و نظمِ زیبایی‌شناسیِ فرهنگیِ غربی را از بنیاد دگرگون کند و نظم دیگری را جایگزین آن سازد؛ این جنبش می‌خواهد نمادپردازی، اسطوره‌شناسی، نقد و شمایل‌شناسیِ جداگانه و خاصِ خود را داشته باشد» ([۱۱۸۳]، ص ۲۷۲). مدرسه‌ی تئاترِ باراکا و رتوریکِ لری نیل الگوی مناسبی برای گروه‌های انقلابی سیاهان فراهم آورد؛ گروه‌هایی که ناگهان در فضاهای شهری آمریکا روییده بودند و مجلاتی از قبیلِ پژوهش‌گر سیاه، سایه، مکالمه‌ی سیاهان و مجله‌ی شعر سیاهان عرضه‌دارِ آرا و عقایدشان بود. بروز توجه فراوان و عمیق نسبت به میراثِ متمایزِ فرهنگیِ سیاهان موجب شد که از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، در بسیاری از دانشگاه‌های آمریکا رشته‌ی مطالعات سیاهان به وجود آید.

نظریه‌ی زیبایی‌شناسی سیاهان در مقاله‌ی «شکلِ چیزهای ناشناخته» (۱۹۷۳) نوشته‌ی استیوِن هندرسون به اوج خود رسید؛ وی در این مقاله ادعا می‌کند که «متاع سیاهیّت» در شعر سیاهان به وضوح دیده می‌شود و چنین شعری تنها در میان مخاطبان و جامعه‌ی سیاهان به درستی فهمیده می‌شود و «معیارِ نهاییِ ارزیابیِ انتقادی را باید در دل جامعه‌ی سیاهان یافت» ([۷۰۰]، ص ۶۶). این جماعت به‌واسطه‌ی ارتباط و تماس با «ریشه‌های قومی‌شان»، کاملاً غرق در رمزگان‌های فرهنگی هستند و نسبت به آن‌ها آگاهی دارند؛ رمزگان‌هایی که فهم و داوری شعر سیاهان بر آن استوار است. این مفاهیم مربوط به حوزه‌ی نسبیت فرهنگی که تا حدودی از مردم‌شناسی وام گرفته شده‌اند، وجود هرگونه معیار جهانی و عام برای داوری ادبی را منکر می‌شوند.

زیبایی‌شناسی سیاهان نیز به رغم موجِ روی‌آوری به تاریخ، فرهنگ و اشکالِ بیانیِ سیاهان، همانند سلفِ خود، «بوطیقای ادغام»، در دستیابی به اهداف خود با ناکامی مواجه شد؛ از این میان، هیچ «ملتِ» سیاهِ متمایزی زاده نشد. جنبش هنرهای سیاهان در نهایت نتوانست مخاطبان را به

اضمحلال فولکلور سیاهان را پیش‌بینی می‌کردند، از آن حمایت و دفاع کرد و به گردآوریِ آن پرداخت و به این ترتیب، خدمتی بزرگ به فرهنگ آمریکا کرد، و رالف الیسون که کتاب سایه و پرده‌ی او (۱۹۶۴) هنوز هم مورد توجه ناقدان است.

«نقد سیاهان» در دهه‌ی ۱۹۶۰، تحت همین نام شکوفا شد؛ این شکوفایی با ظهور «فلسفه‌ی قدرت سیاهان» ([۷۰۱]، ص ۲۴) و بنیادستیزانه شدنِ خودِکلمه‌ی «سیاه» هم‌زمان بود. از آن پس، نقد سیاهان اشکال گوناگونی به خود گرفته است و پایه‌های خود را در رویکردهای دیگر تقویت کرده است؛ اما این نقد به تناسبِ علائق و برنامه‌های خود، در این رویکردها هم بازاندیشی کرده است. همان‌گونه که هنری لوئیس گِیتس پسر اعلام می‌دارد: «چالشِ پیشِ روی نقدِ ادبیِ سیاهان استخراجِ اصولِ نقدِ ادبی از خودِ سنتِ سیاهان است، سنّتی از آن‌گونه که در نظریه‌ی انتقادی و نیز در اصطلاح «زبانِ سیاهان» تعریف شده است... نشانه‌ی پیروزی بر این پرتگاهِ دوسویه و بر این تقلید کورکورانه، این است که نقد سیاهان به دو زمینه‌ی متفاوت اشاره دارد، یکی به سنتِ غربی و دیگری به سنتِ سیاهان» ([۵۵۰]، ص ۸). ناقدان برای کندوکاو در تفاوت فرهنگی سیاهان، باید به سنتِ بومیِ سیاهان، در مقامِ یک الگو، روی آورند و از رهگذرِ آن تعریفی مجدد از «نظریه» ارائه دهند؛ نظریه‌ای که دیگر خنثا نیست ([۵۵۱]، ص ۲۸). باربارا کریستین معتقد است که «رنگین‌پوستان همواره در اَشکالی بسیار متفاوت از شکلِ غربیِ منطقِ انتزاعی، نظریه‌پردازی کرده‌اند. من احساس می‌کنم که نظریه‌پردازیِ ما بیشتر در قالبِ روایت صورت گرفته است ــ در داستان‌هایی که می‌سراییم، در چیستان‌ها و اَمثال و دربازی‌های زبانی‌مان» ([۲۷۵]، ص ۲۲۶). (نک: بازی).

گرچه نقد آمریکایی ـ آفریقایی شاهد تنوعات بسیاری بوده است و این امر ردیابیِ مسیرِ تحولاتِ تاریخیِ آن را دشوار می‌سازد، اما هوستون بیکر نیز مانند برخی دیگر، به «تغییرات نسلی» گسترده‌ای اشاره می‌کند که در سیر تحولات چهل ساله‌ی اخیرِ این جریانِ انتقادی رخ داده است ([۶۲]، ص ۶۸ـ۱۱۲). مرحله‌ی اول از اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ تا اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ طول می‌کشد و بیکر این مرحله را «بوطیقای ادغام» می‌خواند. وجه مشخصه‌ی این مرحله ایمان به نقاط عطفی است که در تصمیم‌گیری‌های قانونی و حقوقی در ایالات متحده به وجود آمده بود و پیدایش برابری اجتماعی را در آمریکا نوید می‌داد. در جامعه‌ای که به نظرِ این ناقدانِ خوش‌بین، به‌زودی از نژاد و طبقه عاری می‌شود و منشی کثرت‌گرا و دموکراتیک به خود می‌گیرد، اَشکالِ فرهنگیِ سیاهانِ آمریکایی در جریانِ اصلیِ هنری ادغام خواهد شد و درنتیجه، هرگونه تعبیری دربابِ سنتِ متمایزِ سیاهان به درستی از میان خواهد رفت؛ و به همراه آن، این باور هم منسوخ خواهد شد که داوریِ انتقادیِ اَشکال متمایزِ بیانِ فرهنگی، معیارهای متمایزی می‌طلبد. ریچارد رایت (در مقاله‌ی «ادبیات سیاهان در ایالات متحده»، ۱۹۶۴)، و آرتور دیویس (در مقاله‌ی «ادغام و ادبیات نژادی»، ۱۹۶۰) از جمله‌ی هواداران «بوطیقای ادغام» بودند. در آن زمان، اینان به همراه جیمز بالدوین ــ که البته فقط در این قالب نمی‌گنجید ــ مدعی بودند که نویسندگان سیاه باید میراث فرهنگیِ غربِ سفیدپوست را به تصرف خود در آورند تا بتوانند سفر رمانتیک کشف نفس را بیاغازند.

در هم تنیده شده‌اند» (ص ۱۷۰).

امروزه شماری از ناقدان که نه سیاه‌پوست هستند و نه زن، نقد فمینیستی سیاهان را دنبال می‌کنند و مقاله‌ی اسمیت به رغم ایرادهای ذات‌باورانه‌ای که دارد، راهنمای این جنبش ادبی است و نام مناسبی نیز به آن داده است. این مقاله از آرمان‌های نوشتار همجنس‌گرایانه‌ی زنان سیاه‌پوست نیز حمایت می‌کند. نقد فمینیستی سیاهان با الگوبرداری از کار اسمیت، بیش از پیش جنبه‌ای نظری به خود گرفته و پیچیده‌تر شده است، هر چند که کلیت مسئله‌ی «نظر در مقابل عمل» همچنان در محافل فمینیستیِ سیاهان مسئله‌ی بحث‌برانگیزی است. مثلاً باربارا کریستین در مقاله‌ی «رقابت بر سر نظریه» (۱۹۸۹) به شدت علیه نظریه‌ی انتقادی موضع می‌گیرد، و معتقد است که این نظریه الگوی مسلط در محیط‌های دانشگاهی است. از دید او «برخی از جسورترین و رادیکال‌ترین ناقدان ما (منظورم از «ما»، زنانِ جهان‌سومیِ سیاه‌پوست است) متأثر از زبانی هستند که با جهت‌گیری و نیازهای ما در تقابل است؛ زبانی که در قالب آن سخن می‌گویند و مباحث خود را در چارچوب آن تعریف می‌کنند» ([۲۷۵]، ص ۲۲۶). جویس ا. جویس افرادی نظیر گیتس و بیکر را به دلیل گرایش‌شان به نخبه‌گراییِ جامعه‌ی دانشگاه‌های شرق آمریکا، به باد انتقاد می‌گیرد ــ گیتس متأثر از واسازی (ژاک دریدا و کریستوفر نوریس) است و بیکر تحت تأثیر مارکسیسم پساساختارگرا (میشل فوکو، ژان بودریار و لویی آلتوسر) است.

امروزه هنوز هم شماری از بهترین نمونه‌های نقد فمینیستی سیاهان نقدهایی هستند که شاید بیش از حد نظری به نظر برسند؛ در این میان می‌توان به آثار هورتنس اسپیلرز، هیزل کربای، سوزان ویلیس، و دبورا مک‌داول اشاره کرد. اسپیلر ما را از ساده‌سازیِ تاریخ‌نگاریِ خطی برحذر می‌دارد و مفهوم سنتِ واحد و بینامتنیِ نوشتارِ زنانِ آفریقایی-آمریکایی را زیر سؤال می‌برد و آن را «در قالب گسست‌های ادبی»، تحلیل می‌کند ([۱۴۲۹]، ص ۲۵۱). (نک: بینامتنیت). به همین ترتیب، کربای نیز معتقد است که نقد فمینیستی را باید یک مسئله تلقی کرد و نه یک راه حل؛ باید آن را نشانه‌ای دانست که باید به چالش کشیده شود ([۲۴۶]، ص ۱۵)، جایگاهی پُر تناقض که در آن باید هویت و تجربه‌ی زنانگیِ سیاه را امری متغیر، چندارزشی، و حتی ذاتاً متناقض دانست. (نک: نشانه). او شرایط مادی‌ای را که بسترِ خلقِ آثارِ روشنفکرانِ سیاه‌پوستِ زن بوده بررسی می‌کند تا دریابد اینان چگونه ایدئولوژی‌های جنسیِ دورانِ خود را ترسیم می‌کنند. مک‌داول نیز گفتمان زنان سیاه را گفتمانی یکسر مکالمه‌ای می‌داند، و این در حالی است که ویلیس نظریه‌های پساساختارگرایانه‌ی ماتریالیسم فرهنگی را طرح می‌کند تا برمبنای آن‌ها، زمینه‌های تاریخیِ تکوینِ ادبیاتِ زنانِ سیاه‌پوست را مشخص کند. (نک: دوصدایگی / مکالمه گری). همان طور که والری اسمیت نشان می‌دهد، از منظر تمامی این رهیافت‌ها، ستمی که بر زنان سیاه‌پوست می‌رود، شکلی خاص و پیچیده دارد. در روش‌شناسیِ این رهیافت‌ها متغیرهایی از قبیلِ نژاد، جنسیت و طبقه بررسی می‌شود، ولی هیچ یک از آن‌ها در مرکز و کانون تحلیل‌ها قرار نمی‌گیرند. در عین حال، این رهیافت‌ها با اهمیت دادن به چنین مسائلی در عرصه‌ی تحلیلِ ادبی، برداشت‌های سنتیِ مرسوم در موردِ پژوهش‌های ادبی را زیر سؤال می‌برند ([۱۴۱۲]، ص ۴۶-۴۷).

می‌سازند ــ انجامید، هیچ یک از این نظریه‌پردازی‌ها امکان‌پذیر نبودند.

نقد فمینیستی سیاهان

یکی از فعال‌ترین حوزه‌های نقد معاصرِ سیاه ــ و از نظر برخی، فعال‌ترین حوزه‌ی آن ــ نقد فمینیستی سیاهان است؛ این جریان در بیست ساله‌ی اخیر و خصوصاً در این دهه، انبوهی از تجربیات نظری و عملی را پشت سر گذاشته است. این تجربیات محصولِ مستقیم استقبالِ وسیعِ ناقدان از نویسندگان آفریقایی ـ آمریکاییِ زن بوده است؛ نویسندگانی از قبیلِ آلیس واکر، تونی موریسون، گلوریا نایلور (که در میان‌شان برندگان جایزه‌ی پولیتزر و جایزه‌ی ملی کتاب آمریکا هم هستند)، پائول مارشال، گِیل جونز، نتوزاک شانگ، تونی کید بام‌بارا، و جامایکا کین‌کاید، و شاعرانی از قبیلِ گوِندیلون بروکس، نیکی جُوانی، اُدره لرد، و ریتا داو. خودِ نویسندگان سیاه‌پوست در تکوین چنین نقدی نقش مهمی بازی کرده‌اند. آلیس واکر برای احیاءِ سنت دیرپای نویسندگان زن سیاه‌پوست و به رسمیت شناخته شدنِ آن به شدت مبارزه کرده است؛ او در این چارچوب توانسته نظریه‌ای در بابِ خلاقیت زنانه‌ی سیاه ابداع کند (در جستجوی باغ‌های مادران‌مان، ۱۹۸۳). در همین حال، اُدره لرد در مقالاتی چون «ابزارِ ارباب هیچ‌گاه خانه‌ی ارباب را ویران نمی‌کند» (۱۹۸۴) ــ پیش از آن که این نظر اقبال عام پیدا کند ــ بر اهمیتِ ایجادِ زبانی زنانه و دانشی عاطفی و ارج‌نهی بر آن تأکید کرد.

نقد و نظریه‌ی فمینیستی سیاهان در دهه‌ی ۱۹۸۰ از دل روابط پیچیده‌ی زنان و مردانِ سیاه‌پوست در دوران «قدرت سیاهان» و جنبش حقوق مدنی در دهه‌ی ۱۹۶۰ و نیز روابط میان زنان رنگین‌پوست و سفیدپوست در طی جنبش آزادی زنان در دهه‌ی ۱۹۷۰، برخاسته است. بسیاری از زنان سیاه‌پوست دریافتند که اگرچه جنبش «قدرت سیاهان» به شدت آفریقامحور است، اما درعین‌حال، مردمحور هم هست؛ در این جنبش، آزادی زنانِ سیاه‌پوست تابع آرمان‌ها و خواست‌های کلِ سیاهان قرار می‌گرفت. به نظر می‌رسید جنبش فمینیستی تاحدودی در این زمینه موازنه ایجاد می‌کند، اما زنان رنگین‌پوست بیش از پیش دریافته بودند که علائق و معیارهای این جنبش علائق و معیارهای زنانِ سفیدپوستِ طبقه‌ی متوسط است؛ کسانی که گرایش به نادیده گرفتن نیازها، امیال و آرزوهای متفاوتِ زنانِ رنگین‌پوست و جهان سومی دارند. بیان قدرت‌مندِ این براهین را می‌توان در کتاب‌های مگر من زن نیستم: فمینیسم و زنان سیاه‌پوست (۱۹۸۱) نوشته‌ی بل هوکس، و ماچوی سیاه و اسطوره‌ی اَبَرزن (۱۹۷۹) نوشته‌ی میشل والاس مشاهده کرد. اما مهم‌ترین و شاید برانگیزاننده‌ترین اثر در حوزه‌ی نقد فمینیستی سیاهان تا به امروز، مقاله‌ی باربارا اسمیت تحت عنوان «به سوی نقد فمینیستی سیاهان» (۱۹۷۷) است. وی در این مقاله از این واقعیت اظهار تأسف کرد که «وجود، تجربه و فرهنگِ زنانِ سیاه‌پوست و نیز نظام‌های پیچیده‌ی ددمنش و ستم‌گری که موجد آن‌هایند، در «جهان واقعیِ» خودآگاهیِ افرادِ سفیدپوست و/یا مذکر، با بی‌اعتنایی روبه‌رو می‌شوند و نادیده و ناشناخته باقی می‌مانند» ([۱۴۱۱]، ص۱۶۸)، و نشان داد که «رویکرد فمینیستی سیاهان به ادبیات ضرورتی حیاتی دارد؛ رویکردی که بر این واقعیت واقف شده است که در آثار نویسندگان سیاه‌پوستِ زن، سیاست‌های جنسی، نژادی و طبقاتی به شدت

نقد آفریقایی-آمریکاییِ سیاهان و نقد فمینیستی سیاهان اهمیتی چندجانبه دارند. نقد سیاهان از سویی، خوانشی دقیق از متونِ خاص و آثارِ مؤلفان خاص به دست می‌دهد و از سوی دیگر، در زیر سؤال بردن سنتِ ادبیِ آمریکایی و ارائه‌ی امکانات بدیل در سنت و میراثِ ادبی بسیار راه‌گشا است. نقد سیاهان همراه با فمینیسم روش‌های سنتیِ مطالعات انگلیسی را به‌بادِانتقاد می‌گیرد و به این ترتیب، دوباره به «نهادِ» زبان و ادبیاتِ انگلیسی مَنِشی سیاسی می‌بخشد. همچنین، نقد فمینیستی سیاهان پیشگامِ گروه‌هایی است که گرایشِ تمامیت‌بخشی در فمینیسمِ غربیِ دانشگاهی را به چالش می‌کشند. آنان نشان داده‌اند که خودِ مفهومِ «زن» بسیار متنوع‌تر از آن چیزی است که جریان غالبِ فمینیستی تصور می‌کرده است؛ آنان تجربه‌ی زنِ سیاه‌پوست را هم‌چون بسترِ نمونه‌ای برای ظهورِ دوباره‌ی نظریه‌ی انتقادی سیاهان و نیز وضعیتِ متغیرِ سوژه‌ی مؤنث طرح کردند. سرانجام، باید به یاد داشته باشیم که پذیرش نقد و ادبیاتِ سیاهان راه را برای ورود انبوهی از سایر اَشکالِ ادبیاتِ قومی یا ادبیاتِ «اقلیت» ــ ادبیات آسیایی-آمریکایی، مکزیکی-آمریکایی، ادبیات سرخ‌پوستان، هم‌جنس‌گرایان و جهان سومی‌ها ــ به عرصه‌ی تحقیقات دانشگاهی گشود.

← نقد پسا-استعماری؛ نقد فمینیستی

Donald C. Goenlicht

نقد فمینیستی **(Feminist Criticism)**

نقد ادبی فمینیستی همان هدفِ مشترکِ همه‌ی انواع تحقیقات فمینیستی را دنبال می‌کند و می‌کوشد نشان دهد که جامعه‌ی مردسالار بر چه سازوکارهایی استوار است و چه سازوکارهایی از آن محافظت می‌کنند؛ و هدف نهاییِ آن دگرگون ساختنِ مناسبات اجتماعی است. بنابر این، هدفِ نقد فمینیستی اساساً «سیاسی» است. فمینیست‌ها به این دلیل از این کنشِ دگرگون‌کننده دفاع می‌کنند که معتقدند جامعه‌ی مردسالار به نفع مردان عمل می‌کند و منافع مردان را برتر از دیگران قرار می‌دهد. نتیجه‌ی منطقیِ چنین اعتقادی این تصور است که جامعه‌ی مردسالار بر زنان ستم روا می‌دارد. (نک: مردسالاری).

هیچ تعریف جامع و واحدی از فمینیسم وجود ندارد؛ فمینیسم نه مادرانِ بنیان‌گذارِ خود را می‌شناسد (مقایسه کنید با پدران مارکسیسم و روان‌کاوی که به ترتیب مارکس و فروید هستند) و نه روش‌شناسیِ خاصِ خود را دارد. در بهترین حالت، می‌توان از دیدگاه‌های گوناگون فمینیستی سخن گفت، دیدگاه‌هایی که همگی درگیر فعالیت‌های انتقادی و دگرگون‌کننده هستند. این دیدگاه‌ها با رشته‌های زیادی مرتبط هستند و اغلب رویکردی بینارشته‌ای دارند؛ فمینیست‌ها تمایل دارند که ابزارهای روش‌شناختی و مفهومیِ مورد نیازشان را از سایر حوزه‌ها وام بگیرند. مطالعاتِ ادبیِ فمینیستی به گستره‌ی وسیعی از مسائل انتقادی می‌پردازد که از میان آن‌ها می‌توان به مواردِ زیر اشاره کرد: بازسازی تاریخ زنان و سنتِ ادبیِ زنانه، تاریخ‌نگاریِ فمینیستی، شکل‌گیری معیارها، نقد فمینیستی سیاهان، نقد بازنمودِ زنان در هنرهای دیداری و ادبیات، زنان و فرهنگ عامه، مجادله میانِ جبرباوریِ زیستی با ساختِ اجتماعیِ جنسیت، دوجنسیتی بودن، فرهنگ و سنت هم‌جنس‌گراییِ زنان، خوانش مبتنی بر جنسیت، سرشت نوشتارهای زنان و شرایطی که در آن این آثار تولید شده‌اند،

خـــودزندگی‌نامه‌نویسی و «زیست ـ نـوشتار»، زنان و تـفاوت، مسئله‌ی زبـانِ خـاصِ «زنـانه» و این که آیا اصلاً چنین چیزی وجود دارد یا نـه، ویران‌سازیِ زبانِ مردسالار، مسئله‌ی سوژه‌گی و ساختِ جنسیت، پسااسـتعمارگری و امپریالیسمِ فرهنگی، جستجو بـرای یـافتن مـنطقی بـدیل، و امکان ایجاد معرفت‌شناسی زنـانه. دقیقاً بـه ایـن دلیل که فمینیسم برپایه‌ی یک نظریه‌ی منسجم بنا نشده اسـت، فـمینیست‌ها تـوانسته‌انـد بـا طیف وسیعی از مسائل درگیر شوند. تنوع، مشخصـه‌ی مطالعات فمینیستی اسـت. (نک: سـوژه / ابـژه؛ نظریه‌ی پسا ـ استعماری).

نــقد فـمینیستی را مـی‌توان بـه دو شـاخه‌ی عـمده‌ی «نـقد فـمینیستیِ فـرانسوی» و «نـقد فمینیستیِ انگلیسی ـ آمـریکایی» تـقسیم کـرد کـه به طورِ جداگانه به بررسی آن‌ها می‌پردازیم.

نقد فمینیستی فرانسوی

نــقد فـمینیستی فـرانسوی گستره‌ی مـتنوعی از اندیشه‌ها و آثار متفاوت نظری‌ای را دربر می‌گیرد که درباره‌ی زن و زنـانگی در فـرانسـه، کِبِک و بلژیک انجام می‌شود و آغاز آن به اواخـر دهـه‌ی ۱۹۶۰ بازمی‌گردد (در این‌جا، واژه‌ی «فرانسوی» به نظریه‌پردازانی اشاره دارد که به زبان فرانسـوی مـی‌نویسند و اسـاساً دل‌مشـغولی‌های مشـترکی دارند). به دنبالِ رخ‌دادهای سیاسی در فـرانسـه و بخش فرانسویِ کانادا، روشنفکران و عمدتاً زنان به ارزیابیِ دوباره‌ی جایگاهِ مادیِ زنان در جامعه و نیز مقامِ متافیزیکیِ زنانگی در انـدیشـه‌ی قـاره‌ای پرداختند. ایـن نـاقدان ــ فـیلسوفان، روان‌کـاوان، شـاعران، رمـان‌نویسان، زبـان‌شناسان، روزنـامه‌ـ نگاران ــ به رغم تفاوت‌های ملی، همگی در سنت مدرن اروپایی تربیت شده بودند و همگی آکنده از این باور فرانسوی بودند که هر انـدیـشه‌ای مَنِشی سیاسی دارد. کانونِ توجهِ مشترکِ آن‌هـا رابـطه‌ی زنان با زبان بود؛ در این‌جا، منظور از زبان همه‌ی گـفتمان‌های فـرهنگی‌ای است کـه زن در آن‌هـا سخن می‌گوید و آن‌ها نیز دربـاره‌ی زن سـخن مـی‌گویند. (نک: گفتمان). بـیشترِ فـمینیست‌های فرانسوی مفهوم ویـژگیِ جـنسی را مـی‌پذیرند و معتقدند که نگرش‌های مردانه و زنـانه‌ای وجـود دارنـد کـه، خـود، از تـفاوت ریشـه‌داری نـاشی می‌شوند. اما دیدگاه‌های آنان در زمینه‌ی سرشت و منشأ تفاوتِ جنسی، اختلافات آشکاری بـا هـم دارنـد کـه از کشـمکش‌های فکـریِ زیـر نـاشی می‌شود: تفاوت قائل شدن بین زنان و مردان و نه بین افراد؛ کاربردِ حقیقی، و نه استعاریِ واژه‌هـای «زنانه» و «مردانه»، برای اشاره به زنان و مـردان واقعی، و نه برای اشاره به مفاهیم فلسفی؛ اولویت قائل شـدن برای عوامل فرهنگی به‌جـای عـوامـل روانی ـ زیستی به‌عنوانِ عوامل سـازنده‌ی تـفاوت جنسی؛ پذیرفتن ایـده‌ی زبـان و نـوشتارِ خـاصِ زنــانه، بـه‌جـای مـردود دانستنِ آن بـه‌مـثابه‌ی یک دیــدگاه ذات‌باورانـه. (نک: ذات‌بـاوری). فمینیست‌های فرانسوی که به فلسفه و روان‌کاوی گرایش دارند بر این باورند که میان سـاختارهای روان و ساختارهای جهانِ مادی پیوندهایی وجود دارد. به همین دلیل، این نوفمینیست‌های متعلق به دوران پس از ماهِ مهِ ۱۹۶۸، می‌کوشند تا برخلافِ پـیشگامانِ اصـلاح‌طلبِ خـود، تـصوری را کـه فرهنگ غربی از خودِ اندیشه دارد تغییر دهند و از این رهگذر، آن را از بنیاد دگرگون سـازند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی).

نقدِ فمینیستیِ متفکرانِ برجسته‌ی فرانسـوی، یعنی ژولیاکریستوا، لوس ایریگاری، هلن سیزو و مونیک ویتیگ، ریشه‌هایی در جنس دومِ (۱۹۴۹)

سیمون دوبووار دارد، هرچند که عمده‌ی تأثیر سیمون دوبووار بر فمینیست‌های انگلیسی‌ـ آمریکایی بوده است. شرح او در موردِ ساختارِ جنسیت ــ در موردِ زن به‌مثابه‌ی یک محصول فرهنگی و نه به‌مثابه‌ی یک ذاتِ زیستی ــ و نیز توجهِ او به دیگربودگیِ بنیادیِ زن در نسبت با سوژه یا «خودِ» مردانه، اهمیت زیادی برای نظریه‌های فمینیستیِ بعد از او در زمینه‌ی تفاوت جنسیِ مادی و متافیزیکی دارد. (نک: خود / دیگری).

ریشه‌های فکری

اندیشه‌ی اروپاییِ صد ساله‌ی اخیر و تجربه‌ی مدرنیته که پایه‌های انسان‌باوری غربی را لرزاند، با بحران دو جنگ جهانیِ سده‌ی بیستم همراه شد تا آثاری خلق شود که موجب شکل‌گیریِ نظریه‌ی فمینیستیِ فرانسوی شدند. «پدران» فکری فمینیسم ــ کارل مارکس، فریدریش نیچه، فردینان دو سوسور، و زیگموند فروید ــ و خصوصاً متفکران پس از جنگ که آثار این نویسندگان را بازخوانی و نقد کردند ــ یعنی ژاک لاکانِ روان‌کاو و ژاک دریدای فیلسوف ــ مفاهیمی را مطرح کردند که فمینیست‌های فرانسوی آن‌ها را برگرفتند و برای تحلیل‌های خودشان باز-تفسیرشان کردند. أشکال اولیه‌ی فمینیسم به نقدِ سنتِ متافیزیکِ اروپایی پرداختند و به اصول یکپارچه‌ی آن یعنی حقیقتِ مطلق، اقتدار، خدا، خوبی، سرمایه‌داری، و «خود» به‌مثابه‌ی موجودی منسجم، حمله بردند. متفکران مدرنیست به‌جای باور به متافیزیکِ دیرپای حضور ــ این اعتقاد که معنا حضوری کامل و نسبتی یک‌به‌یک با واقعیت دارد ــ دیدگاهی پویا نسبت به واقعیت اختیار کردند، و به واقعیت به‌مثابه‌ی یک ساخت، به‌مثابه‌ی فرآیندی درجریان نگریستند که نشان‌گرهای آن ابهام و غیبت هستند. (نک: متافیزیک حضور). آنان معضلِ دیگربودگی را شرح و بسط دادند که کانون توجه آن «دیگریِ» نفی‌شده بود. این متفکران کوشیدند به نیروهایی پرتو بیفکنند که ایدئولوژیِ غربی سرکوب‌شان کرده بود و آن‌ها را ناشناختی پنداشته بود. مفاهیم ناهمگنی هم‌چون ناخودآگاه، خودِ چندپاره، چندخدایی‌گری، و کمونیسم، فرضیات تک‌معناییِ سنتِ غربیِ معرفت‌شناسی را زیر سؤال بردند و در کانون تحقیقات فمینیستی قرار گرفتند.

منفیّت، ساختارگرایی، تفاوت

فلسفه، زبان‌شناسی و روان‌کاوی حوزه‌هایی بودند که نخستین نقدها به فرضیاتِ پدیدارشناختی درباره‌ی واقعیت و جایگاهِ سوژه‌ی انسانی در آن، در چارچوب آن‌ها صورت گرفتند (پدیدارشناسی می‌پنداشت که آگاهیِ استعلاییِ انسان قادر به درک واقعیت است). (نک: نقد پدیدار-شناختی). نیچه، فیلسوف سده‌ی نوزدهم، پایگان‌های قدرتِ نهفته در ارزش‌های غربی و یا نفی گوهر زندگی برای اثباتِ سروریِ انسان را آشکار ساخته بود. تلقی‌ای که او از منفیّت ــ وضعیت دیگر بودن و ناهمگنی با فرهنگ مسلط ــ داشت، در نگاهِ فمینیست‌ها اهمیت پیدا کرد؛ فمینیست‌هایی که زنانگی را هم نیروی زندگی می‌انگاشتند که با قدرت تمام توسط مردسالاری سرکوب شده است و هم آن را سرچشمه‌ی بالقوه‌ی انقلابِ اجتماعی و فکری می‌دانستند. نقد ماتریالیستی و تاریخیِ مارکس از نظام‌های اقتصادی غربی ابزارهای تحلیلیِ متعددی را برای فمینیست‌ها فراهم کرد: دیدگاهی

دیالکتیکی در موردِ نحوه‌ی کارکرد همه‌ی نظام‌های فرهنگی؛ واژگانی اقتصادی برای بیان مناسبات انسانی؛ و انگاره‌ای ترافرهنگی برای مبارزه‌ی اجتماعی و سیاسی. تفسیرهایی که از مقام زن به‌مثابه‌ی «کالایی» برای مبادله در فرهنگ حاکم مردانه می‌شد، از تحلیل مارکس درباره‌ی ارزش نشأت می‌گرفت.

دوره‌ی زبان‌شناسی عمومیِ سوسور (۱۹۱۶) دیدگاهی ساختارگرا نسبت به کارکرد زبان را بنیاد نهاد. سوسور به‌جای این‌که زبان را رمزگانِ ثابتی از کلمات بینگارد که مستقیماً از پدیده‌های واقعی تقلید می‌کند، آن را نظامی پویا از روابط متقابل میان سازه‌های زبانی می‌دانست. الگوی رابطه‌ایِ ساختارگرایی که در آن، معنا بر پایه‌ی تعاملِ میانِ واحدهای متفاوتِ زبانی تولید می‌شود، مفهوم محوریِ «تفاوت» را مطرح کرد: تقابل میان اصطلاحات دوگانی، علاوه بر وابستگی متقابل آن‌ها به یکدیگر، به نوعی هستی‌شناسیِ «غیاب» ــ به‌جای هستی‌شناسیِ پدیدارشناختیِ «حضور» یا «هویت» ــ نیز اشاره داشت. نظریه‌پردازانِ بعدی با ربط دادنِ استعاریِ اصطلاحاتِ دوگانی به مردانه (حضور) و زنانه (غیاب)، به این تفاوت صبغه‌ای جنسی بخشیدند. ناقدان فمینیست دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تفاوت جنسی را شالوده‌ی ستم مادی و سرکوبِ فکریِ زنان دانستند. سرانجام این که کار فروید در زمینه‌ی نظریه‌ی روان‌کاوی در آغاز سده‌ی بیستم، بنیان محکمی را در اختیار اندیشه‌ی متأخر فمینیستی گذاشت: سوژه‌ی انسانی گسیخته و ناپیوسته است؛ روان قلمروِ فروناکاستنیِ «دیگری» است که بر پایه‌ی منطق خاص خود عمل می‌کند؛ ناخودآگاه در نسبت با خودآگاه وجود دارد و عملکرد آن را توضیح می‌دهد؛ تفاوت جنسی هم جبران‌ناشدنی است و هم عنصر سازنده‌ی رشدِ روانی و اجتماعی. (نیز نک: نقد مارکسیستی؛ نقد ماتریالیستی؛ تقابل دوگانی).

پساساختارگرایی: تضییب‌کلام‌محوری؛ واسازی نسل بعدیِ «پدران» فکری یعنی پساساختار-گرایان انگاره‌ی تفاوت‌محورِ ساختارگرایی را به نقد کشیدند. آنان مدعی بودند که این انگاره چیزی را که درواقع، ساختاری پایگانی است پنهان می‌کند، زیرا وفاداری آن به منطقِ تقابلی باز هم مؤیدِ برتریِ یک سوی تقابل بر سوی دیگر آن است. ژاک دریدا، این متفکر پسا-ساختارگرا که بیش از همه بر فمینیست‌های فرانسوی تأثیر گذاشته است، در آثار خود ــ نوشتار و تفاوت (۱۹۶۷)، در باره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷) و اشاعه (۱۹۷۲) ــ اصطلاح کلام-محوری را برای اشاره به این نکته وضع کرد که فلسفه‌ی غربی برپایه‌ی تسلط، و بر اساسِ اصولِ مطلقِ وحدت‌بخش استوار شده است. دریدا با مردود شمردنِ نظام‌های تقابلی که دیگربودگی را ویران می‌کنند، تصویر دیگری از «تفاوت» ارائه کرد که از ساختارهای دوگانی فراتر می‌رفت: تفاوت به معنای اختلاف است، به معنای بی‌ثباتی در درون موجودات و نیز در میان آن‌ها. مفهومِ دریداییِ «تفاوط» (*différance* مشتق از فعلِ *différer* به معنای به تعویق انداختن و تأخیر کردن) متضمن چندگانگیِ نهفته در یگانگی، و نیز متضمن این ایده است که معنا هیچ‌گاه متحقق نمی‌شود و همواره در حال ساخته شدن است. (نک: تفاوت / تفاوط). تفاوط معناهای ثابت را بیرون می‌راند و از دل این کار، رویکرد واسازانه‌ی دریدا جوانه می‌زند. در این رویکرد، هر خوانشی و هر نوشتاری در همه‌ی متون فرهنگی، مدام نظمِ

پایگانیِ واژه‌ها را واژگون می‌کند و از هم می‌شکافد. دو تن از برجسته‌ترین فعالان فمینیسم فرانسوی، لوس ایریگاری و هلن سیزو، در آثار خود رویکردی واسازانه در پیش می‌گیرند. چون ایریگاری و سیزو به‌کار گرفتنِ زبانِ متعارف (نام پدر) را همراه با نظم، منطق و اقتدارِ ملازم آن، بخشی از گفتمان مردانه می‌دانند که زن را حذف می‌کند، در نوشته‌هاشان عمداً می‌کوشند تا زبانِ مردسالار (زبانِ منطقی و خطی) را متلاشی کنند. افزون‌بر این، آن‌ها نقد دریدا از مدلِ روان‌شناسیِ قضیب‌محورِ فروید ـ یا این فرض فروید که رشد جنسیِ مرد را در مقابل رشد زن، معیار می‌داند ـ را در تحلیل خود می‌گنجانند و این امر بدل به موضوعِ محوریِ تعریفِ فمینیستیِ جنسیتِ زن می‌شود. (نک: قضیب‌محوری). اصطلاحِ دریداییِ قضیب‌کلام‌محوری که مورد استفاده‌ی نظریه‌پردازان فمینیست قرار گرفته است، الگوهای فلسفی و روان‌شناختی را با هم ترکیب می‌کند تا برتری‌بخشی به میل مردانه را در بازنمایی و اندیشه‌ی غربی نشان دهد. (نک: میل / فقدان).

امر مادرانه؛ کیف

لاکان با بازخوانی آراءِ فروید و خصوصاً با کاربست الگوی ساختارگرایانه‌ی «غیاب» (که لاکان آن را «فقدان» می‌خواند) در موردِ عملکرد ناخودآگاه، ابزارهای بیشتری برای بیان تفاوت جنسی در اختیار روان‌کاویِ فمینیستی می‌گذارد. فمینیست‌ها از آثار لاکان ـ نوشته‌ها (۱۹۶۹) و سمینارها (که در فاصله‌ی سال‌های ۸۰ـ۱۹۵۳ برگزار شده‌اند و برخی از آن‌ها که درباره‌ی زنان هستند، تحت عنوان جنسیت زنانه به انگلیسی ترجمه شده‌اند) ـ مدلِ پویشِ موازیِ روانی و زبانی، و خصوصاً مقولاتِ امرِ خیالی (قلمرو هویت مادری، پیشااودیپی و پیشازبانی) و امر نمادین (قلمرو پدرانه و اودیپیِ زبان و دلالت) را دربرمی‌گیرند. (نک:خیالی /نمادین / واقعی). از نظر برخی نظریه‌پردازان، حرکت در درون و در میانِ این دو قلمروِ خیالی و نمادین بدل به آرایش دوجنسی‌ای می‌شود که ویژگیِ بنیادینِ همه‌ی سوژه‌های انسانی است، و از نظر دیگران منشأ بیگانگیِ زن از گفتمان مردانه است. افزون‌بر این، بسیاری از فمینیست‌ها به تمایز لاکانی میانِ «کیف» (که زنانه، و از نظر لاکان اساسی، نزدیک، و دیگر است) و «میل» (که مردانه، و از نظر او نیروی جنسیِ اصلی است) توجه می‌کنند تا ثابت کنند که جنسیتِ پیش‌تر سرکوب‌شده‌ی مؤنث انگیزه‌ی خلاقیتِ زنانه است. نقد دریدا به بت‌واره‌سازیِ قضیب‌محورانه‌ی لاکان از تجربه‌ی مذکرِ اودیپی، موجب احیاءِ مادرِ پیشااودیپیِ سرکوب‌شده از سوی فمینیست‌ها شد.

چهره‌های اصلی فمینیست

آموزگاران مذکر فمینیست‌ها اگرچه برای آن‌ها به‌لحاظ فکری نقشی سازنده داشتند، اما همگی‌شان به استثناءِ دریدا، واژه‌های «زن» و «زنانه» را صرفاً به‌گونه‌ای استعاری به کار می‌بردند تا به آن‌چه فرهنگ غربی همواره فراموشش کرده اشاره کنند؛ آن‌ها اصلاً به پیشرفت سیاسی و اجتماعی زنان توجهی نداشتند. درنتیجه، می‌توان گفت که فمینیسم فرانسوی هم انتقادی است و هم بازسازانه: این رویکرد به‌خاطر بی‌توجهیِ نظریه‌پردازانِ پیشین به «زن» و «مادرِ» غایب، از آنان انتقاد می‌کند، و نیروی مادرانه و زنانه را به‌مثابه‌ی نیرویی فرهنگی، مجدداً مورد تأکید قرار می‌دهد. از این گذشته،

نوفمینیست‌ها که به زبان و سلطه‌ی مؤلفانه بدگمان هستند، متونِ خودآگاهی خلق می‌کنند که در آن‌ها مرز میان تحلیل و داستان، مرز میان نگاه توضیحی و تخیلی در هم می‌شکنند.

سوژه‌ی در فراشد در نزد ژولیا کریستوا

ژولیا کریستوا که زبان‌شناس و روان‌کاو است، در آثار خود به سیاست سوژه‌ی سخن‌گو و نویسنده می‌پردازد؛ کسی که مولد معنا و از نظر کریستوا، همواره در فراشد است (*le sujet en procès*). کریستوا با مردود شمردن پندارهای انسان‌باورانه در موردِ «خودِ» ثابت و نظام زبانیِ منسجم، می‌کوشد از طریق آن‌چه او «زبان شعری» می‌نامد، به بررسی امکاناتِ اساسیِ سوژه‌ی دلالت‌گر برای متلاشی ساختنِ نظمِ نمادین یا پدرانه بپردازد. کریستوا در کتاب انقلاب زبان شعری (۱۹۷۴) و نیز مجموعه مقالات پُلی‌لوگ (۱۹۷۷) (که ترجمه‌ی انگلیسیِ برخی از آن‌ها در کتابی با عنوان میل در زبان چاپ شده است)، ایده‌ی اصلیِ خود را درباره‌ی «سوژه‌ی سخن‌گوی» چندپاره، و نیز دیدگاه‌هش را در موردِ تفاوتِ جنسی که ریشه در روانِ دوجنسیِ فرد دارد، شرح و بسط می‌دهد. از نظر کریستوا، معنا از رفت و آمد دائم سوژه میان قلمرو نشانه‌ای (مرحله‌ی پیشااودیپی، که در آن هیچ تفاوت جنسی‌ای وجود ندارد و کشش‌های پیشازبانی بی‌نهایت دال تولید می‌کنند) و قلمرو نمادین (مرحله‌ی اجتماعی‌شده که قانون پدر ــ «نه»ی پدر ــ تفاوت جنسی را تثبیت می‌کند و دلالت محدود به گفتمان فرهنگی است) زاده می‌شود. (نک: نشانه‌شناسی؛ نشانه‌پردازی). او وجهه‌ی نشانه‌ای را به‌مثابه‌ی امکانِ بالقوه‌ی رهایی‌بخش می‌پذیرد و «گسیختگی‌های» متنی در ادبیات پیشرو اواخر سده‌ی نوزدهم را شاخص تغییر عمده‌ی فرهنگی می‌انگارد. بعدها کریستوا در کتاب قدرت‌های هراس (۱۹۸۰)، بوطیقا و سیاستِ نویسندگانِ فاشیست و روان‌پریش را تحلیل می‌کند؛ آنان که زبان‌شان تجلی‌بخشِ فورانِ امر نشانه‌ای در تار و پودِ فرهنگ است. از نظر کریستوا، واژه‌های «مذکر» و «مؤنث» نام‌های مستعارِ رابطه‌ی سوژه با فرهنگِ مسلط هستند. او مفهوم «زنانگی» را در شکل کاملِ آن در کتاب درباره‌ی زنان چینی (۱۹۷۴)، در بعضی مقالات پلی‌لوگ و نیز در مقاله‌ی «زمان زنان» (۱۹۷۹) شرح و بسط می‌دهد: زنانگی نوعی «منفیّت» است؛ نیروی ویران‌سازی است که برای کارآمدی باید در حاشیه‌ی نظمِ مردسالار باقی بماند. (نک: حاشیه). اخیراً توجه کریستوا بیشتر به‌جای موضوع زن به مادرِ پیشااودیپیِ دوجنسی معطوف شده است. در این راستا، او می‌خواهد نشان بدهد که آرزویش ریشه‌کن کردن مقولاتِ جنسیِ مخربِ «زن» و «مرد» است؛ مقولاتی که «قانون پدر» آن‌ها را مقدر کرده است.

گشایه و زبان زنانه‌ی لوس ایریگاری

لوس ایریگاریِ روان‌کاو که دکترای فلسفه و زبان‌شناسی نیز دارد، نقدهای فمینیستیِ تأثیرگذاری در زمینه‌ی روان‌کاوی فرویدی و لاکانی نوشته است. در این نقدها، او گفتمان روان‌کاوانه را در زمینه‌ی گسترده‌ترِ اندیشه‌ی غربی به طورِ عام قرار داده است. او نیز همانند کریستوا معتقد است که اسطوره‌ی انسان‌باورانه‌ی خودِ یکپارچه در ایدئولوژیِ قضیب‌کلام‌محورِ خالقِ قادرِ مذکرِ یکتا ریشه دارد. اما دل‌مشغولیِ اصلیِ ایریگاری ساخته شدنِ «زن» به‌وسیله‌ی

تخیل مردانه است و این امری است که در کل سنتِ فلسفیِ جاری است. او این گفته‌ی دریدا را که متافیزیک غربی «زن به‌مثابه‌ی مفهوم» را به نفع خود مصادره کرده، و نیز این قاعده‌ی لاکان درباره‌ی پویشِ غیبت را که «زن وجود ندارد»، به‌کار می‌گیرد. ایریگاری در کتاب گشایه‌ی زنِ دیگر (۱۹۷۴)، به بررسی این موضوع می‌پردازد که چگونه متفکران مذکر از افلاطون به این سو، از طریق ساخت و پرداختِ «منطقِ همانندی»، زن را موجودی منفعل معرفی کرده‌اند: در نظریه‌پردازی‌های فلسفیِ اینان، سوژه‌ی مذکر صرفاً به خود بازمی‌گردد؛ هر چیزی که دیگر است و جز اوست منفی است، نااندیشیدنی است. استعاره‌ی «گشایه» (گشایه ابزاری است پزشکی برای بازکردنِ مجراهای بدن، مانند مهبل، مقعد، و دهان، به منظور معاینه‌ی آن)، از سویی، هم به مسئله‌ی ناپیداییِ جنسیتِ زن در اندیشه‌ی غربی اشاره دارد و هم به «نگاه خیره‌ی» مردانه که به زن عینیت می‌بخشد، و از سوی دیگر، به کلِ مسئله‌ی بازنمایی ـ گفتن و نوشتن درباره‌ی بازتاب و تقلیدِ نابِ گفتمانِ به‌کارگرفته شده ـ می‌پردازد. (نک: محاکات). ایریگاری در کتاب آن اندام جنسی که «یک» اندام نیست (۱۹۷۷)، بررسی‌های خود را در موردِ محو مردسالارانه‌ی تفاوتِ زنانه با شرح و بسط بیشتری ادامه می‌دهد، و این مسئله‌ای است که به زعم او از مقولات مرسومِ جنسی فراتر می‌رود و بیرون آن قرار می‌گیرد. او همچنین در ادامه‌ی کار خود (در آن اندام جنسی که «یک» اندام نیست و در اثر جدیدترِ خود، تک‌گوییِ شاعرانه‌ی شورهای بنیادین، ۱۹۸۲)، میلِ هماره سرکوب‌شده را به‌مثابه‌ی انگیزای یک زبانِ زنانه‌ی ویژه ستایش می‌کند؛ گفتمانی که پیش‌تر ناگفته و نانوشته بود و از نظر ریخت‌شناسی، ریشه در تنِ زن دارد. اندام‌های تناسلیِ زن (لب‌هایی چندتایی که در حالتی حاکی از لذت بی‌کران یکدیگر را لمس می‌کنند) تصویری است که ایریگاری از بیان زنانه به دست می‌دهد. او در نوشته‌هایش، از ویژگی بازیگوش و سیالِ این توانشِ زبانِ زنانه سخن می‌گوید. اما ایریگاری که از خطر ذات‌باوریِ زیست‌شناختی آگاه است، از رمزگذاریِ زبانِ زنانه می‌پرهیزد و شیوه‌ی واسازانه‌ی دریدایی را در متنِ خود درپیش می‌گیرد؛ و این شیوه‌ای است که پیوسته رشته‌ی نام‌گذاری‌های جنسی را از هم می‌شکافد و ابهام را مشخصه‌ی بازنگری‌های فمینیستیِ خود می‌کند. ایریگاری نیز مانند کریستوا، در آثار اخیرش توجه خود را به مادر معطوف کرده است (و کسی بدون دیگری نمی‌جنبد، ۱۹۷۹؛ تن به تن با مادر، ۱۹۸۰). او بر پیوند پیچیده‌ی همانندسازی و جدایی میان مادر و دختر تأکید می‌کند؛ پیوندی که وجه مشخصه‌ی رابطه‌ی پیچیده‌ی زنان با گفتمانِ نمادین نیز هست.

نوشتار زنانه و دوجنس‌گرایی هلن سیزو

هلن سیزو، فیلسوف، نویسنده و استاد دانشگاه، بیشتر به بررسی چگونگیِ حضورِ جنسیت در متون ادبی و نشانه‌های آن پرداخته است. او نیز مانند کریستوا کار خود را از تجزیه و تحلیل «بوطیقای شکِ آفریننده» در آثار ادبیِ سده‌های ۱۹ و ۲۰ که معنای خود را ویران می‌کنند، آغاز کرد (ضمایر شخصی، ۱۹۷۴). آنگاه، همانندِ ایریگاری، او به موضوعِ ازبین رفتنِ تفاوت که در ایدئولوژیِ کلام‌محور نهفته است، روی

آورد و کوشید تا نوعی نوشتار زنانه‌ی (*écriture féminine*) ویژه را که در لذت مؤنث ریشه دارد به اثبات برساند. نقد او از امپراطوریِ همسانی که اساس فلسفه‌ی غربی است، در مقاله‌ی «داستان‌ها» از کتاب زنِ نوزاده (۱۹۷۵) به تفصیل بیان شده است. سیزو با نشان دادنِ تقابل‌های پایگانی‌شده‌ای چون مردانه / زنانه، کنش‌گر / کنش‌پذیر که مردسالاری بر آن‌ها مبتنی است، معتقد است که در این «جفت‌های» اسطوره‌ای، یکی در واقع، دیگری را به تصرف خود در می‌آورد. او این سرکوب خودپای امر زنانه را به «اقتصادِ لیبیدوییِ مردانه» نسبت می‌دهد: نوعی نظامِ میل که بر ترس از اختگی استوار است (اندام جنسی یا سر، ۱۹۷۶). نثرِ خودِ سیزو از طریقِ به‌کارگیریِ محاکات‌گونه‌ی بیانِ سحرآمیز و چندگانه‌ای که او طرح‌ریزی می‌کند، رویکرد واسازانه‌ی وی را آشکار می‌سازد؛ و در واقع، نوشتار زنانه قرار است که چنین باشد. به رغم این که سیزو از شیء‌سازیِ این زبانِ نو پرهیز می‌کند، اما در «خنده‌ی مدوسا» (۱۹۷۵) و «رفتن به سوی نوشتار» (۱۹۷۷)، که بیانیه‌های شاعرانه‌ی او هستند، به توصیف آن نزدیک می‌شود: این زبان از گشاده‌دستیِ زنانه برخاسته است («دهشِ» لیبیدویی که در تقابل با مالکیتِ مردانه قرار می‌گیرد)؛ این زبان فروناکاستنی است، گشوده و نامحدود است. سیزو در مقاله‌های «خنده‌ی مدوسا» و «بیرون رفتن‌ها»، مفهومِ «دوجنس‌گرایی» را، که در تقابلِ ظاهری با ایده‌ی نوشتارِ زنانه‌ی ویژه‌ی خودِ اوست، شرح و بسط می‌دهد: تصورِ او همان تصورِ مرسومِ دوجنسیتیِ غیرجنسی نیست؛ دوجنس‌گراییِ مورد نظرِ سیزو مؤلفه‌های زنانه‌ی سرکوب‌شده را هم در زن می‌یابد و هم در مرد. این دوجنس‌گراییِ «دیگر» امکانی است برای جنسیت‌های متکثر که تفاوت‌ها را تکثیر می‌کند. به نظر سیزو، این آزادسازیِ خلاقِ زنانگی، در هر فرد، قدرتِ دگرگونیِ همه‌ی نظم‌های اجتماعی و سیاسیِ مردسالار را دارد.

هم‌جنس‌گرایی و هم‌جنس‌گراییِ زنانه‌ی مونیک ویتیگ

مونیک ویتیگ بیشتر به خاطر نوشتن رمان‌های تجربی‌اش مانند گاوشیر (۱۹۶۴)، جنگ‌جویان (۱۹۶۹)، ویرژیل، نه (۱۹۶۹)، و نثر شاعرانه‌ی تنِ زنِ هم‌جنس‌گرا (۱۹۶۹) مشهور شده است؛ همه‌ی این آثار قراردادهای انسان‌باورانه‌ی ادبی را، و خصوصاً فردِ قهرمان را که منبع استعلاییِ تجربه و زبان است، به چالش می‌کشند. همچنین، داستان‌های او زبان را به‌مثابه‌ی یک رسانه‌ی تک‌معنا زیر سؤال می‌برند. ویتیگ به‌عنوانِ یک نظریه‌پرداز، با اولویت دادن به هم‌جنس‌گرایی که از نظر او گسترشِ حقیقی و مجازیِ جنسیت است، چارچوب تحلیلیِ فمینیستی را وسعت بخشیده است. او تصور متفاوتی از «تفاوت» دارد: برخلافِ کریستوا، او دوجنس‌گرایی را به‌عنوانِ یک مفهوم نمی‌پذیرد؛ و برخلافِ سیزو و ایریگاری، زنانگی را به‌مثابه‌ی ویژگی رد می‌کند و به‌جای آن هم‌جنس‌گرایی را می‌نشاند. ناهم‌جنس‌گرایی، و نه مردانگی، نخستین اصل مفهومی‌ای است که او قصد براندازیِ آن را دارد؛ از نظر ویتیگ، آن‌چه «ناشناخته»، «نام‌ناپذیر» و «دیگری» نامیده شده، هم‌جنس‌گراییِ زنان است. البته ویتیگ بیشتر رویکردی ماتریالیستی دارد تا روان‌کاوانه، و در آثار خود تحلیل ساختارگرایانه از ناخودآگاه به‌مثابه‌ی «ساخت‌های فکریِ» خاصِ «اندیشه‌ی طبیعی» را به نقد می‌کشد

(«ذهن طبیعی»، ۱۹۷۹). با این حال، ویتیگ از نقدهای پساساختارگرایانه‌ی الگوهای سنتیِ قضیب‌کلام‌محورِ جنسیت تأثیر پذیرفته است. ویتیگ در مقاله‌ی «سرمشق» (۱۹۷۹)، مفهوم هم‌جنس‌گرایی را در ورای تقابل‌های دوگانی را طرح می‌کند تا اشاره‌ای ضمنی به مفهومِ میلِ دریدایی کرده باشد؛ میلی که در این مورد، از ناهم‌جنس‌گراییِ همگن «تجاوز می‌کند». او خواستار جنسیتی نوین و چندگانه است که بر لذت استوار شده است، و نه بر مقولاتِ از پیش تعیین‌شده. ویتیگ در «مقوله‌ی جنسیت» (۱۹۸۲)، به احکامِ اقتصادیِ تولید مثل به خاطر اسیری گرفتنِ زنان در ناهم‌جنس‌گراییِ اجباری ایراد می‌گیرد. ویتیگ تلاش می‌کند میان انتزاعِ نظری و نوعی دیدگاهِ فرهنگ‌بنیاد پیوندی برقرار کند؛ و به این منظور، می‌کوشد تا مقولاتِ «سیاسیِ» زن و مرد را ویران کند و به این طریق، به زنان قدرتِ معناییِ «نامیدنِ» خودشان را ببخشد («کسی زن زاده نشده است»، ۱۹۸۰). عنوان مقاله، که اشاره‌ای است به جنس دومِ سیمون دوبووار، همچنین، نشان از این اعتقادِ ویتیگ دارد که «زن» پیش‌انگاشتِ فرهنگیِ جهان‌گیرشونده‌ای است که ناهم‌جنس‌گرایی آن را طبیعی ساخته است. او نیز هم‌چون کریستوا، ایریگاری و سیزو، معتقد است که امر شاعرانه را نمی‌توان از امر سیاسی جدا کرد.

ایالات متحده و انگلستان

پژوهندگان انگلیسی-آمریکایی‌ای که از فمینیسم فرانسوی تأثیر پذیرفته‌اند، مقاصد متفاوتی در کار خود دارند: برخی می‌کوشند تا اهدافِ کلیِ فمینیسمِ فرانسوی را به فمینیست‌های انگلیسی-آمریکاییِ بشناسانند (کلر دوشن، ۱۹۸۶؛ هستر ایزنستاین و آلیس جاردین، ۱۹۸۰؛ الیسا گلفند و ویرجینیا هیولز، ۱۹۸۵؛ اِلِن مارکس و ایزابل دوکورتیوُرون، ۱۹۸۰؛ توریل موی، ۱۹۸۵)، برخی دیگر اندیشه‌های نظریه‌پردازان فمینیستِ فرانسوی را برای خوانندگان انگلیسی و آمریکایی تفسیر می‌کنند؛ بسیاری از این مفسران در طرفداری از آن‌چه خود آن را اصول رادیکال‌ترِ فمینیسم فرانسوی می‌دانند، سخن می‌گویند (ورینا کانلی، ۱۹۸۴؛ جِین گَلوپ، ۱۹۸۲؛ آلیس جاردین، ۱۹۸۵؛ توریل موی، ۱۹۸۵)، و گروهی از طریق تحلیلِ متونِ مرجعِ مذکر به‌واسطه‌ی صافی فمینیسم فرانسوی، شیوه‌های گفتمانی مردسالار را نشان می‌دهند (پگی کامف، ۱۹۸۲؛ نانسی میلر، ۱۹۸۰؛ لسلی رابین، ۱۹۸۵؛ نائومی اسکور، ۱۹۸۵). اگر نظریه‌پردازان فرانسوی تقریباً هیچ تحلیل متنی‌ای عرضه نکرده‌اند، اما این گروه آخرِ ناقدانِ آمریکایی به بررسی شیوه‌هایی پرداخته‌اند که آثار ادبی برای ساختن جنسیت، از آن‌ها بهره گرفته‌اند: آنان خوانشی «نشانه‌یابانه» از متون می‌کنند تا قدرت و اقتدارِ جنسی‌شده را در زبانِ متون قرار دهند. (نیز نک: متن).

رابطه با رویکردهای دیگر

روشنفکران فمینیست فرانسوی به «زن» و «زنانگی» عموماً به‌مثابه‌ی دال‌ها و نه مصداق-هایی از تجربه‌ی ملموس زنانه توجه می‌کنند. (نک: دال / مدلول / دلالت). برخی از آن‌ها حتی اصطلاح فمینیسم را به این دلیل که نمونه‌ی دیگری از گفتمانِ سلطه است، رد می‌کنند. اما فمینیست‌های فرانسوی‌ای که نسبت به نظریه‌هایی که گرایش فلسفی یا روان‌کاوانه دارند مشکوک هستند، به انتقاد از کریستوا، سیزو و

ایــریگاری بــرمی‌خیزند و مــی‌گویند آثارِ آنــان نامفهوم و اثبات‌ناپذیر، و دیدگاه‌هاشان دربـاره‌ی ویژگیِ روانی و زبانی ارتجاعی است. درعوض، فــمینیست‌های مــاتریالیست بــرای تــجزیه و تحلیل سامان‌های فرهنگی که در حقِ زنان ستم روا مــی‌دارنــد، اولویت قــائل مـی‌شوند. بیشتر فمینیست‌های آمریکایی نیز نارضایتیِ خـود را از گــرایشِ انـتزاعـی و غـیر تـاریخیِ پـژوهش‌های فرانسوی بیان کرده‌اند، و ترجیح داده‌اند به بررسی زمینه‌های خـاصِ ادبـی و فـرهنگی و چگـونگیِ بازنمودِ زنان در متون بپردازند. ناقدان آمـریکایی عموماً به نـوعی تـجربه‌ی زنـانه‌ی اقـتدارآمیز و جداگانه توجه نشان می‌دهند. مـجادلات فکـری میان شیوه‌های نظریِ فرانسوی و شیوه‌های عملیِ آمریکایی، خود، به مـوضوعِ دائـمیِ بـحث بـدل شــده است. در بسـیاری از پـژوهش‌های ادبـیِ آمریکایی در دهه‌ی ۱۹۸۰، سعی شده تا دیدگاه‌های فرانسوی و انگلیسی ـ آمریکایی را با یکدیگر آشتی دهند: در برخی از مطالعاتِ صـورت‌گرفته، مـعضل‌سازیِ زبـان تـوسط نـظریه‌های قـاره‌ای موجب ارائه‌ی تـفسیرهای مـلموسِ مـتنی و نـیز باعث شکل‌گیریِ مـجموعه‌هایی شـده است کـه رویکــردهای بــین‌المــللی فــمینیستی را دربـر می‌گیرند. فمینیسم فرانسوی، از نظر مدافـعان آن، شیوه‌های ساخته شدنِ جنسیت در همه‌ی «متون» فرهنگی را زیر سؤال برده، و از این طریق، انقلابی در مقولات و روش‌های خـودِ نـقد ایـجاد کـرده است.

نقد فمینیستی در انگلستان و آمریکا

پیشینه

جهان انگلیسی ـ آمـریکایی دو خـیزش عـمده‌ی فمینیستی را در سده‌ی بیستم شـاهد بـوده است: اولی بـه مـبارزه بـرای کسب حـق رأی در سـطح جـهانی مـربوط مـی‌شد، و دومـی از جـنبش‌های دامنه‌دارِ سیاسی در دهه‌ی ۱۹۶۰ برخاست؛ زمانی کــه زنــان متوجه شـدند چپِ نـو در بـرآوردن آرمان‌های آنان شکست خورده است. به‌موازات بــرابـری‌طلبی جـنسی و تـقاضای اضـافه شـدنِ درس‌های مـربوط بـه ادبیاتِ زنـان بـه بـرنامه‌ی دانشگاه‌ها، گروه‌های زنـان نـیز شکـل گـرفتند و توجهِ فزاینده‌ای بـه مسـائل زنـان مـعطوف شـد. مطالعاتِ ادبیِ فـمینیستی در حـوزه‌ی انگـلیسی ـ آمریکایی، چندین مرحله‌ی کلی را از سر گذرانده است. آثار اولیه به غیبتِ زنان در آثار معتبرِ ادبـی توجه داشتند و می‌کوشیدند تا سنتِ ادبیِ زنانه را بازیابی یا ایجاد کنند؛ تلاش‌های وسیعی برای نقد و واسازیِ بازنماییِ زنان در متونی که مردان نوشته بودند صورت می‌گرفت؛ تلاش‌هایی که منجر بـه یافتنِ بازنماییِ «درستی» از زنان شد کـه امکـانِ «بازسازیِ» زن را مـیسر مـی‌کرد. ایـن مـطالعات باعـث شد تا فمینیست‌ها به مسائل مربوط به طبقه، نــژاد و تــمایلاتِ جــنسی تـوجه نشـان دهـند. درنهایت، فمینیست‌ها نقد فعالیت‌های خود را نیز آغاز کرده‌اند، و این نشـان‌دهنده‌ی شکـل گـرفتنِ نوعی خودآگاهیِ انتقادی است.

فعالان اصلی

ویرجینیا ولف (اتاقی از آنِ خود، ۱۹۲۹) به‌عنوانِ یکی از پیشگامان برجسته‌ی اندیشـه‌ی فـمینیستیِ انگلیسی ـ آمریکایی شناخته شده است. نـخستین بررسی‌هایی که درموردِ آثار ولف انجام شد، بـر نـقشِ او در مـدرنیسم و گـروهِ بـلومزبری تأکـید می‌کرد؛ بعدها پژوهندگان دیگری تلاش‌های او را برای طرحِ سنتِ زنـان در نـوشتار دنبال کـردند، سنتی مبتنی بر ایـن انـدیشه کـه تـفاوتِ زنـان در

آثارشان حک شده است (الن مورس، ۱۹۷۶؛ اِلن شوالتر، ۱۹۷۷). مطالعات جدیدتر، ولف را با سنتِ هم‌جنس‌گرایی زنان در ارتباط دانسته‌اند. مری اِلمن در کتاب اندیشیدن به زنان (۱۹۶۸)، ایده‌ی شیوه‌های نوشتار را مطرح می‌کند (نوشتار مردانه لحنی اقتدارآمیز، و نوشتارِ زنانه رویکردی بازی‌گوشانه‌تر دارد)؛ شیوه‌هایی که فارغ از جنسیتِ نویسنده امکان بروز دارند. به این ترتیب، این کتاب نقش مهمی در طرح مسئله‌ای دارد که به موضوعِ اصلیِ نقد فمینیستی تبدیل شده است: آیا ذاتاً نوشتارِ زنانه با نوشتارِ مردانه متفاوت است یا نه، و اگر چنین است، چگونه می‌توان نوشتار زنانه را تعریف کرد؟ از اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ و در طول دهه‌ی ۱۹۸۰، این دیدگاه توجهش معطوف به نظریه‌های مربوط به «نوشتار زنانه» بود که فمینیست‌های فرانسوی خصوصاً ژولیا کریستوا، هلن سیزو و لوس ایریگاری ساخته و پرداخته بودند. یکی دیگر از آثار مهم اولیه در این حوزه، نقدی است که کیت میلت در کتاب سیاست جنسی (۱۹۷۰) بر «زنانگی» و «مردانگی» نوشت. در این اثر، او به کنکاش در نوشته‌های د. هـ. لارنس، هنری میلر و نورمن میلر می‌پردازد و نشان می‌دهد که در این آثار چهره‌ی زنان برمبنای هنجارهای مردسالار شکل گرفته است. میلت قدرت مردان نسبت به زنان را نوعی جنسیتِ سرکوب‌گرانه می‌داند و معتقد است که سلطه‌ی مردان به واسطه‌ی ترسِ زنان از تجاوز و نیز به‌واسطه‌ی تداوم کلیشه‌های نقش جنسی که نوع فعالیت زنان را به آنان تحمیل و درنتیجه، آن را محدود می‌کند، حفظ می‌شود. میلت نشان می‌دهد که نقش‌های جنسی را ارزش‌های فرهنگی تعیین می‌کنند، و این ارزش‌های فرهنگی نیز، به‌نوبه‌ی خود، بازتولیدی اجتماعی هستند. بنابراین، فمینیست‌ها از «ساخت اجتماعیِ» «جنسیت» سخن می‌گویند و مرادشان این است که جنسیتِ اجتماعی (برخلافِ جنسیتِ طبیعی) به‌لحاظ زیست‌ـ شناختی شکل نگرفته، بلکه فرآورده‌ی اجتماع است.

نقد جنسیت به‌مثابه‌ی مفهومی فرهنگی، نقطه‌ی عطف پرباری برای مطالعات فمینیستی بعدی بود. کارولین هیل‌برن (۱۹۷۳) مفهوم دوجنسیتی بودن را مطرح کرد تا دوگانیِ مردانه / زنانه را که بر برداشت‌های ذات‌باورانه از جنسیت استوار بود درهم‌بشکند. (نک: ذات‌باوری). نظریه‌ی نانسی چودورو درباره‌ی رشد روانِ جنسی، به بررسی نقش مادری در بازتولید تفاوت‌های جنسی و روانی‌ای می‌پرداخت که به تقسیم جنسیِ کار و جایگاهِ فرودستِ زنان نسبت به مردان تداوم می‌بخشید. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی). توجه به نقش‌های جنسی و بازنمودِ آن‌ها در آثار ادبی به مطالعاتی منجر شد که می‌کوشیدند تصاویر زنان در ادبیات را واسازی کنند. پژوهش ساندرا گیلبرت و سوزان گیوبار در زمینه‌ی خلاقیتِ زنانه در سده‌ی نوزدهم (زن دیوانه در اتاق زیرشیروانی، ۱۹۷۳) پاسخ محکمی به اضطراب تأثیر (۱۹۷۳) هَرولد بلوم بود. اگر آن‌طور که بلوم می‌گوید، شاعرانِ مذکر در خوانشِ آثارِ اسلافِ خود، به بدخوانیِ خلاقِ آن‌ها می‌پردازند تا از تأثیرِ قاطعِ آن‌ها بگریزند، می‌توان گفت که اسطوره‌های حاکم به طورِ مضاعف، سد راه خلاقیت زنان می‌شدند؛ اسطوره‌هایی که خلاقیتِ هنری را منحصر به فضای مردانه می‌کردند. گیلبرت و گیوبار نتیجه می‌گیرند که صِرفِ این واقعیت که زنان جرأت کردند بنویسند ــ قلم یا «قضیب استعاری» در دست بگیرند ــ موجب بروز مخالفت‌هایی با نقش‌هایی که

مـردسالاری تـعیین کـرده بـود، شـد. (نیز نک: قضیب‌محوری). رویکردهای دیگر با صـراحت بیشتری به بُعد تاریخیِ نوشتارِ زنان و طرحِ عملیِ بازیابیِ نویسندگانِ گم‌شده‌ی زن می‌پردازند. اِلِـن شوالتر در توصیفِ دوری‌گزینی از خـوانش‌هـای «بازنگرانه»، اصطلاحِ «نقد زنانه» را برای تحقیق در موردِ زنانِ نویسنده وضع کرد. او بـرای آن کـه بتواند تفاوتِ نوشتارِ زنان را تبیین کند، ترجیح داد کار خود را به تـفسیر مـتون مـعطوف کـند تـا بـه نظریه‌پردازی دربابِ آن‌ها.

فمینیست‌های هم‌جنس‌گرا و سیاه‌پوست

جنبش زنـان در اصـل کـوشیده بـود تـا از طریق تأکید بر ستمِ مشترکی کـه بـه‌واسـطه‌ی تـفاوت زنان با مردان، بر آن‌ها می‌رود، نوعی از هم‌بستگی مؤنث را به وجـود بیاورد. امـا زنیّتِ «جـهانی» مـجبور شـد تـا راه را بـر کـثرتِ تـجربه‌ی زنـان باز کند و تفاوت‌های میان زنان را نیز به‌رسـمیت بشناسد: نقدِ فمینیستیِ آغازین به‌خاطر رویکـرد تـبعیض‌آمیزِ نـژادی و نـیز نگـرش نـاهم‌جنس‌گرایانه‌اش (بونی زیمرمن) مورد انتقاد قرار گرفته بـود. فـمینیست‌های سـیاه‌پوست و هـم‌جنس‌گرا بـازنگریِ در آثـار بـزرگِ زنـانِ سـفیدپوستِ ناهم‌جنس‌گرا را به‌طورِ گسترده‌تر ادامه دادند؛ آنان همچنین با بـازنگری در دسـتورِ کـارِ فـمینیستی، صورت پیچیده‌تری از مناسبات قـدرت را در آن گنجاندند. (نک: نقد سیاهان؛ قدرت). به همین قیاس، تاریخ‌های زنانِ سیاه‌پوست و هم‌جنس‌گرا هم شکل گرفت و بر گذشته‌ی زنان پرتوی تـازه تاباند. ایدرین ریچ در کتابِ در باره‌ی زن‌زادگی (۱۹۷۶)، تحویلِ نابرابریِ زنان به امکانِ بـاروری آنان را نادرست می‌خواند و می‌گوید اشکالِ کـار در سازمان زیستیِ زنـان نیست، بـلکه در نـهادِ ناهم‌جنس‌گرا نـهفته است کـه امـر مـادری را بـه خدمتِ مردسالاری درآورده است. ریچ تـعریفِ مثبتی از تفاوتِ زنان به دست می‌دهد. تصور او از پیوستار هم‌جنس‌گرایانه صرفاً به روابـط جـنسی مـحدود نـمی‌شود، بـلکه گستره‌ی متنوعی از «تجربه‌هایی با هویت زنانه» را دربر می‌گیرد کـه قرار است هم‌چون شالوده‌ای برای پیوند و اتحاد زنان در مقابل «استبداد مذکر» عمل کند (۱۹۸۰). ریچ همچنین در چـارچـوب نـوعی «بـازنگریِ» فـمینیستی، بـه نـقدِ بـنیادیِ ادبیات پـرداخـت؛ بـازنگری‌ای کـه «کـنشی بـرای بـقا» را رقـم زد (۱۹۷۹). به‌همین ترتیب، زنان سیاه‌پوست نیز باید خود را در سنتِ مرجع ثبت می‌کردند. در هـمین راستاست که آلیس واکر، که می‌خواهد خـاطره‌ی پیشینیان خود را احیا کـند، کـار خـود را «نـجات زندگی‌ها» (۱۹۸۳) می‌نامد. برخی فمینیست‌های سیاه‌پوست توجه فزاینده‌ی فمینیسم به نـظریه را نیز مورد انـتقاد قـرار داده‌انـد (بـاربارا کـریستیان، ۱۹۸۹).

فمینیست‌های ماتریالیست

نقد فمینیستی بخش عـمده‌ی نـیروی خـود را از ناقدانی می‌گیرد که با نـقد فـرهنگیِ مـارکسیستی آشنایی دارند. (نک: ماتریالیسم فرهنگی؛ نقد مارکسیستی). مارکسیسم فرهنگ را فرآورده‌ای تاریخی و اجتماعی می‌داند که مناسبات اقتصادی و اجتماعیِ دوران آن را شکـل مـی‌دهد. نـوشتار نقش مهمی در بازتولیدِ ایدئولوژیِ مسلط بـازی می‌کند. نظریه‌های فمینیستی و نـاقدان فـمینیست در دهه‌ی ۱۹۷۰، خصوصاً در بریتانیا، کوشیدند تا نظریه‌ی فمینیستیِ مارکسیستی‌ای را بپرورانند کـه هم ویژگی‌های سرمایه‌داری و مـردسالاری را در نظر بگـیرد و هـم رابـطه‌ی مـتقابل مـیان ایـن دو

را. دو کتابِ ستم‌دیدگی زنان امروز (۱۹۸۰) نوشته‌ی میشل بَرِت و خصوصاً زنان مخالفت می‌کنند (۱۹۷۹) کارِ گروهِ مطالعاتِ زنان در مرکز مطالعات فرهنگی، نمونه‌هایی از چنین رویکردی هستند. مارکسیسم فاقد نظریه‌ای موشکافانه در موردِ سوژه‌گی است و همان‌گونه که روزالیند کوارد و جان ایلیس در زبان و ماتریالیسم (۱۹۷۷) نشان داده‌اند، تلاش برای پر کردن این خلأ، مارکسیست‌ها را به سوی جنبه‌هایی از روان‌کاوی لاکان و نشانه‌شناسی رولان بارت سوق داده است. ناقدان فمینیست به‌طورِ خاص از کار لویی آلتوسر و پی‌یر ماشری بهره گرفته‌اند ــ و این هر دو در نظریه‌هاشان پیرامون ایدئولوژی و ادبیات از تمثیل‌های روان‌کاوانه استفاده کرده‌اند ــ و آن را با نظریه‌های گوناگون روان‌کاوانه و پساساختارگرا همراه کرده‌اند. (نک: پساساختارگرایی). اما فمینیست‌های ماتریالیست هم به منش تاریخی و اجتماعیِ مسائل توجه دارند و هم احساس می‌کنند که باید جنسیت را در ارتباط با طبقه و نژاد مورد بررسی قرار دهند.

رویکردهای پساساختارگرا

فمینیسم پساساختارگرا از آراءِ نظریه‌پردازان فرانسوی در موردِ زبان، یعنی فردینان دو سوسور، ژاک دریدا، ژاک لاکان و میشل فوکو، و نیز از نظریه‌پرداز بلغاریِ مقیم فرانسه، ژولیا کریستوا، مایه می‌گیرد. پساساختارگرایی که به بررسی دو حوزه‌ی اصلیِ معنا و سوژه‌گی می‌پردازد، در مقامِ نقدی بر زبان‌شناسی ساختارگرای سوسور که طرح اصلی آن در دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶) ارائه شده است، شکل گرفت. سوسور نظریه‌هایی را که زبان را بازتابنده‌ی جهان بیرون می‌دانند، نقض کرد. او معتقد بود که زبان معنا را می‌سازد. در نظریه‌ی سوسوری، زبان از زنجیره‌ی نشانه‌ها که خود ترکیبی از دال‌ها (تصاویر آوایی) و مدلول‌ها (مفاهیم) است، ساخته شده است. معنا محصولِ تفاوت میان نشانه‌ها است و نه چیزی ذاتی در یک نشانه‌ی خاص. (نک: نشانه؛ دال / مدلول / دلالت). مثلاً «زن» به‌واسطه‌ی تفاوتی که با «مرد» و «بچه» دارد معنا پیدا می‌کند. پساساختارگرایی این اصل سوسوری را که معنا زاده‌ی تفاوت است تأیید می‌کند، اما این رویکرد ساده‌انگارانه را که در پسِ هر دال یک مدلول ثابت وجود دارد زیر سؤال می‌برد. پساساختارگرایی به‌جای نشانه‌ها، از دال‌هایی سخن می‌گوید که معناهایی چندگانه دارند.

معنا زاده‌ی زبان است و هیچ‌گاه ثابت نیست و همواره در شبکه‌ای از متنیّت در تعویق است. این اصل نقطه‌ی آغازِ دریدا در ساخت و پرداختِ نظریه‌ی واسازی بود؛ نظریه‌ای که تأثیر مشهودی بر نقد انگلیسی ـ آمریکاییِ فمینیستی و غیر فمینیستی داشته است. واسازی بر این فرض مبتنی است که متنیّت تقابل‌های دوگانیِ پایگانی، هم‌چون فرهنگ /طبیعت و مرد / زن را می‌سازد. (نک: تقابل دوگانی). واسازی نقاب از چهره‌ی این تقابل‌ها بر می‌دارد و نشان می‌دهد که گفتمان چگونه به نتایج مورد نظرِ خود می‌رسد. ناقدان فمینیست پساساختارگرا خصوصاً به واسازیِ متون توجه نشان می‌دهند تا از این طریق، مناسبات قدرت را که به گفتمان سازمان می‌دهند آشکار سازند. این مناسبات قدرت که خودِ حوزه‌ی نقد را نیز سازمان می‌دهند، اغلب بنیان‌های نهادینی هم‌چون نشر، آموزش عالی و مطبوعات دارد. گفتمان‌های رقیب، از قبیلِ نقد نو، نقد فمینیستی و نقد مارکسیستی، یک حوزه‌ی

گفتمانی ــ و در این مورد نقد فرهنگی ــ را به وجود می‌آورند. خوانشِ ناقدان از جایی درونِ این حوزه‌ی گفتمانی صورت می‌گیرد، و خوانش انتقادیِ متون أشکالِ معینی از معنا را تولید می‌کند که مؤید ارزش‌های معینِ اجتماعی است.

پساساختارگرایی همچنین الگوی روشنگری درباره‌ی سوژه‌گی یا همان امرِ عقلانی را به نقد می‌کشد. در این انگاره، سوژه‌ی سخن‌گو منبع و ضامن معنا است. واسازی «من» یا سوژه‌ی سخن‌گویِ زبان را نامرکز می‌سازد و آن را محصول زبان می‌انگارد. (نک: مرکز / نامرکز). فمینیست‌ها برای تجزیه و تحلیل سوژه‌گیِ جنسیت‌مند و مناسباتِ قدرتِ درونِ فعالیت‌های اجتماعی، از پساساختارگرایی استفاده کرده‌اند. در این راستا، آنان مانند آلتوسر هر گونه ذات‌باوری را رد می‌کنند و سوژه‌گی را محصولی اجتماعی و تاریخی می‌بینند. سوژه‌گی دربرگیرنده‌ی خودآگاهی، عواطف، اندیشه‌های ناخودآگاه و امیالِ فرد است؛ سوژه‌گی یک فرآیند است و نه یک هویت ثابت. ادبیات، فرهنگ عامه و فیلم برخی از فعالیت‌های گفتمانی‌ای هستند که در آن‌ها سوژه‌گیِ جنسیت‌مند ساخته می‌شود.

درگیری‌ها، دشواری‌ها، ایرادها

از اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، یعنی از وقتی که فمینیسم انگلیسی-آمریکایی دستخوش تحولات نظریَ شد، مطالعات فمینیستی در مسیرهای موازیِ پژوهشی به پیش رفته است: یک مسیر بیشتر گرایش متنی و تاریخی دارد، و دیگری رویکرد نظری را ترجیح می‌دهد. شگفت این که به نظر می‌رسد این شکاف بازتولیدِ شکافِ میانِ تجربه‌باوری و پدیدارشناسی در سنتِ عمدتاً مذکرِ فلسفی است. (نک: نقد پدیدارشناختی). ناقدانِ متن‌محور به خاطر تجربه‌باوریِ خام‌نگرانه‌شان در عدمِ تشخیصِ مسائلِ نظری، مورد انتقاد قرارگرفته‌اند. این مسائل نظری از این فرضیه ناشی می‌شوند که بازنمود زنان در آثارِ ادبی بازتابِ موقعیتِ «حقیقیِ» آن‌هاست. پژوهش‌های مارکسیستی به خاطر نادیده گرفتنِ مسئله‌ی سوژه‌گی مردود شمرده می‌شوند؛ ناقدانی که به نظریه‌ی «استادان مذکر» متکی هستند، از این‌بابت که به‌بهای فداکردنِ آگاهیِ تاریخی، به قلمروهای انتزاعی عقب‌نشینی کرده‌اند، مورد انتقاد قرار گرفته‌اند و خائن به برنامه‌ی فمینیستی انگاشته شده‌اند؛ آنان که تکثرِ رویکردهای انتقادی را ترویج می‌کنند، متهم‌اند که با پذیرش خوانش‌های فمینیستی‌ای که صرفاً مکمل دیدگاه‌های انسان‌باورانه‌ی ناقدان نو و پژوهش‌های ظاهراً خنثای نظریه‌ی دریافت هستند، علت وجودیِ جنبش فمینیستی را سست کرده‌اند؛ آنان با این کار فمینیسم را صرفاً یک گزینه و نه یک ضرورت معرفی می‌کنند (شری بنستاک، ۱۹۸۷؛ توریل موی، ۱۹۸۵). به نظر می‌رسد این مسئله ماهیتی پایگانی دارد: کدام‌یک بر دیگری مقدم است، مطالعه‌ی ادبیات یا فعالیت‌های دگرگون‌کننده‌ی فمینیستی؟ تازه‌ترین اثری که درباره‌ی فمینیسم نوشته شده، به شدت نسبت به مسائل ناشی از شیوه‌های وام‌گرفته‌شده‌ی رایج در مطالعات فمینیستی حساس است و نیز حس آزارنده‌ی سازش را مورد توجه قرار می‌دهد؛ حسی که از کاربردِ ابزارهای مفهوميِ همان سنتی که زیر سؤال رفته، ناشی شده است. (کُد و دیگران، ۱۹۸۸؛ مِیِر دیویدو، ۱۹۸۷). دشواری‌های دیگری هم از کاربرد ناروشن و گاه استعاریِ اصطلاحات (اصطلاحاتی چون

«تفاوت»، «گفتمان»، «نشانه»، «ایدئولوژی») ناشی می‌شود. برخی از فمینیست‌ها متوجهِ مسائل و مشکلات ناشی از خواندنِ صورتِ ترجمه‌شده‌ی اندیشه‌ی فمینیستیِ فرانسوی شده‌اند و خطرِ انتزاعِ تحولاتِ ذهنی از زمینه‌های اجتماعی و سیاسی‌شان را یادآور گشته‌اند. (آلیس جاردین، ۱۹۸۵). با این همه، برخی دیگر نیز به این کارِ دشوار پرداخته‌اند که نظریه‌های کنونی را در بوته‌ی آزمون‌های موشکافانه و دقیق بگذارند تا به این ترتیب، رهاوردهای آن‌ها را برای مطالعات فمینیستی بسنجند. (سوزان هکمن، ۱۹۹۰؛ الیزابت میز و سوزان پارکر، ۱۹۸۹). اندیشه‌ی فمینیستیِ انگلیسی ـ آمریکایی بر پژوهش‌های ادبیِ جهانِ انگلیسی‌زبان تأثیری بی‌چون و چرا گذاشته است. مجادلات کنونی نشانه‌ی پختگی و سرزندگی این اندیشه است.

← **پساساختارگرایی؛ روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ نقد مارکسیستی؛ نقد ماتریالیستی؛ مردسالاری؛ قضیب‌محوری؛ زنایش؛ خود /دیگری**

Victoria Walker, Elissa Gelfand & Chris Weedon

نقد کهن‌الگویی **(Archetypal Criticism)**

نقد کهن‌الگویی توجه خود را بر عناصر عام، تکراری و قراردادی در ادبیات متمرکز می‌کند؛ عناصری که نمی‌توان آن‌ها را در چارچوب سنت یا تأثیراتِ تاریخی توضیح داد. نقد کهن‌الگویی هر اثر ادبی را به منزله‌ی بخشی از کلِ ادبیات مطالعه می‌کند. اصل پایه‌ی نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها ــ تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های نوعی، و سایر پدیده‌های نوعیِ ادبیات ــ در تمامی آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب، شالوده‌ای را برای مطالعه‌ی ارتباطاتِ متقابلِ اثر فراهم می‌آورد.

(نک: درون‌مایه؛ شخصیت). نقدِ کهن‌الگویی که گاه «نقدِ اسطوره‌ای» هم خوانده می‌شود، در دهه‌های ۱۹۳۰، ۱۹۴۰، و ۱۹۵۰ در آثار مود بودکین، رابرت گریوز، جوزف کمپبل، ج. ویلسون نایت، ریچارد چیس، فرانسیس فرگوسن، فیلیپ ویل‌رایت، نورتروپ فرای و دیگران ظاهر شد. این نقد استفاده‌ی فراوانی از اندیشه‌های دانشمندان علوم اجتماعی، به خصوص جیمز فریزر و کارل گوستاو یونگ کرد. (نیز نک: اسطوره).

جیمز فریزر انسان‌شناس و متخصص ادبیاتِ یونان و روم باستان، و از متخصصانِ خاورمیانه‌ی مکتبی موسوم به مکتب کیمبریج بود. کتاب دوازده جلدیِ وی با نام شاخه‌ی زرین (۱۸۹۰-۱۹۱۵) ردپای کهن‌الگوهای اساطیری و آیینی را در قصه‌ها و مناسکِ فرهنگ‌های گوناگون جستجو می‌کند. فریزر بر این باور بود که اسطوره شاخه‌ای است از آیین، که همراه یا پی‌آمدِ رواییِ کنشِ آیینی است. این باورِ او چندین دهه موضوعِ مجادلات فراوان قرار گرفت و اهمیت بسیاری برای نقد ادبی پیدا کرد. اخیراً کلود لوی‌استروس این پرسش را که کدام‌یک از این دو، اسطوره یا آیین، مسبوق بر دیگری است، به کناری نهاده است. از نظر او، این دو ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر دارند؛ به این ترتیب، که اسطوره در سطح مفهومی عمل می‌کند و آیین در سطح کنشی. فرای از این هم فراتر رفت و به شاخه‌ی زرین به‌مثابه‌ی «نوعی دستور زبانِ تخیلِ آدمی» نگریست، «مطالعه‌ای در وجه اجتماعی نمادپردازیِ ضمیرِ ناخودآگاه» که مکملِ کار فروید و یونگ در موردِ نمادپردازیِ خصوصیِ رؤیاها است. به دیده‌ی فرای، مسئله‌ی خاستگاه اسطوره یا آیین مسئله‌ی مهمی نیست. کار فریزر مشتمل بر نوعی آیینِ

کهن‌الگویی است که ناقدان ادبی به طورِ منطقی، و نه به طورِ تقویمی، اصول ساختاریِ نمایشِ بدوی را از آن استخراج می‌کنند. از نظر ناقد، آیین منبع یا خاستگاهِ نمایش نیست، بلکه محتوای آن است، زیرا نمایش‌نامه‌نویس می‌داند که آیین بهترین شیوه برای جلب توجه مخاطب است.

غیر از انسان‌شناسیِ فرهنگی، نقد کهن‌الگویی منبع فراادبیِ دیگری هم دارد. بخشی از این نقد در آراءِ یونگ، به‌خصوص در مفهوم یونگیِ «ناخودآگاهِ جمعی» ریشه دارد. ناخودآگاهِ جمعی شالوده‌ی خلقِ اسطوره‌ها، دیدگاه‌ها، اندیشه‌های مذهبی، و برخی از انواع رؤیا است که بین فرهنگ‌های گوناگون و دوره‌های تاریخی مشترک‌اند. به نظر یونگ، یکی از محصولات مهم ناخودآگاه اسطوره‌ی قهرمانی است که همانا به‌نمایش‌گذاردنِ تکاملِ کودک از خردسالی به بزرگ‌سالی از زبانِ قصه‌های پریان است. جزئیات این اسطوره‌ی کهن‌الگویی از فرهنگی به فرهنگی دیگر تفاوت می‌کند، اما عناصر اصلیِ آن مشترک‌اند. یونگ بر این باور است که آن‌چه تک تکِ انسان‌ها به ارث می‌برند کهن‌الگوها نیستند، بلکه زمینه و استعدادِ ساختن اسطوره‌ها و نمادهای معنادار از تجربه‌ی عامِ زندگیِ هر فرد است.

به نظر یونگ، موقعیت‌های کهن‌الگویی، مجازها، تصاویر و اندیشه‌ها معنای عاطفیِ نیرومندی دارند و بیانی از تجربه‌ی انسانیِ نوعی‌ای هستند که جایگاه مهمی پیدا کرده‌اند. در بیست جلد مجموعه‌ی آثار یونگ، از کهن‌الگوهای بسیاری نام برده شده یا توصیف‌هایی از آن‌ها به دست داده شده است، اما از میان آن‌ها پنج کهن‌الگو برجستگی بیشتری دارند. به موازات چهره‌ی کهن‌الگوییِ مادر و پدر که از تجربه‌ی کودک از والدین‌اش نتیجه می‌شود، تصاویری وجود دارند که بیان‌گر تجربه‌ی فرد از جنسِ مخالفِ خود هستند. «انیما» یا مادینه‌روان نامی است که یونگ به تصورِ یک مرد از یک زن، و «انیموس» یا نرینه‌روان نامی است که او به تصورِ یک زن از یک مرد می‌دهد. آنیما و آنیموس در یک سطح، نمودگارِ میل جنسی هستند، اما در سطحی دیگر، حاوی طیف وسیعی از دلالت‌های ضمنی‌اند. چهره‌ی کهن‌الگوییِ دیگری که یونگ آن را به روشنی از چهره‌ی پدر جدا نکرد، اما به‌عنوانِ چیزی جداگانه به توصیف‌اش پرداخت، کهن‌الگوی «پیر فرزانه» است که نماد عقل، دانش و بصیرتی والا است. کهن‌الگوی «سایه» که یونگ هیچ‌گاه حدود و ثغور آن را روشن نکرد، به جنبه‌ی منفی و تاریکِ فرد انسان، یعنی به جنبه‌های حریصانه، مغرضانه، شهوانی یا حتی شیطانیِ فرد اشاره دارد که معمولاً در آدم‌های معقول و معتدل در حالت کمون قرار دارد، اما در آیین‌ها، اساطیر، مذهب، ادبیات و سایر آشکالِ هنری مجالی فراخ برای بروز پیدا می‌کند. از نظر یونگ، مهم‌ترین کهن‌الگو «خود» است که در کانون فرآیند تفرد قرار می‌گیرد؛ و این مفهوم سهمِ اصلیِ او در روان‌شناسیِ تحلیلی را رقم می‌زند که در پی «اسطوره‌ی قهرمانی» و ارتباطِ آن با شیوه‌ی استقرار فرد در جهان، به نیمه‌ی دومِ زندگیِ فرد مربوط می‌شود.

یونگ تولید آثار هنری را در سطحی نازل‌تر از پیدایش اندیشه‌های مذهبی قرار داد و به‌همین دلیل، از کاربستِ مفاهیمی که خود مطرح کرده بود در موردِ ادبیات اکراه داشت. اما دیگرانی که جایگاه رفیعی برای هنر و ادبیات قائل بودند، به فراوانی از اندیشه‌های یونگ و فریزر استفاده کردند و کوشیدند تا نشان دهند که چگونه در پسِ

هر اثر ادبی، اساطیرِ کهن‌الگویی نهفته‌اند. مود بودکین در کتاب کهن‌الگوها در شعر (۱۹۳۴)، شعرهای ملاح پیرِ کولریج و سرزمین هرزِ الیوت را هم‌چون شعرهایی درباب اسطوره‌ی باززایی تفسیر کرد. رابرت گری‌وز در کتاب‌های الاهه‌ی سپید: دستور زبانِ تاریخیِ اسطوره‌ی شاعرانه (۱۹۴۸) و اساطیر یونانی (۱۹۵۸) سعی کرد نشان بدهد که بسیاری از اسطوره‌هایی که در جهان امروز شناخته شده‌اند، سوءِ تعبیرِ تصاویر و پیکره‌های اسطوره‌ایِ متقدم هستند و اسطوره‌ی کهن‌الگوییِ یک مامِ زمینِ ازلی که مردان در خدمت آن‌اند، شالوده‌ی تمامیِ اسطوره‌های بعدی است. جوزف کمپبل، با رویکردی مبتنی بر آراءِ یونگ، به اسطوره‌ی قهرمانِ جستجوگر همچون تک‌اسطوره‌ای همه‌سویه می‌نگرد (قهرمان هزارچهره، ۱۹۴۹). ج. ویلسون نایت، مفسر شکسپیر و چند شاعرِ بزرگِ انگلیسیِ دیگر، استفاده‌ی فراوانی از نمادهای اسطوره‌ای، آیینی و کهن‌الگویی کرد. نورتروپ فرای در تقارن مخوف (۱۹۴۷)، پیش‌گویی‌های شاعرانه‌ی بلیک را اسطوره‌هایی منسجم انگاشت. ریچارد چیس در کتاب در جستجوی اسطوره (۱۹۴۹)، اعلام کرد که «اسطوره همان ادبیات است و باید آن را آفریده‌ی هنریِ تخیلِ انسانی دانست». فرانسیس فرگوسن در کتاب خود با عنوان اندیشه‌ی نوعی تئاتر (۱۹۴۹) به آیین‌های موجود در پسِ درام‌ها از یونان باستان تا سده‌ی بیستم اشاره کرد، و فیلیپ ویل‌رایت به‌کمک نقد اسطوره‌ای، اورِستیای آشیل و سرزمین هرزِ الیوت را تفسیر کرد (چشمه‌ی سوزان، ۱۹۵۴).

نظریه و عمل نقد کهن‌الگویی در زمان انتشار کتاب تحلیل نقد: چهار مقاله (۱۹۵۷) کاملاً شکلِ تثبیت‌شده‌ای به خود گرفته بود و قادر بود هم در کنار سایر مکتب‌های انتقادیِ قرار گیرد و هم درمقامِ یک نظریه‌ی چندمعنایی درباب معنای ادبی عمل کند. نکته‌ی مهم در موردِ روایتِ فرای از نقد کهن‌الگویی، این است که دریابیم که او مفهوم کهن‌الگوی ادبی را از قید محدودیت‌های انسان‌شناختی و روان‌شناختیِ آغازینِ آن رهاند. به نظر او، کارِ فریزر مطالعه‌ای است درباب مبانیِ مناسکیِ نمایشِ بدوی، و کار یونگ مطالعه‌ای است برای فهم مبانیِ رؤیاییِ رمانس بدوی. به اعتقاد فرای، ضرورتی ندارد که نقد به هنگام بهره‌گیری از آراءِ این متفکران پیشرو، به بررسی منابع نهاییِ آیین‌های بدوی یا آگاهیِ ازلی، یا به بررسی مسائل مربوط به انتقال تاریخی بپردازد. کهن‌الگوها در ادبیات حضور دارند؛ کهن‌الگوها به ادبیات منتهی می‌شوند. ناقد ادبی این امر را به‌عنوانِ یک واقعیت می‌پذیرد و از نگرش کهن‌الگویی به‌عنوانِ بخشی از یک روش‌شناسیِ انتقادیِ جامع استفاده می‌کند.

درهم‌تنیدگیِ کهن‌الگوییِ ادبیات به‌طورِ ضمنی شامل ملاحظاتی درباب اصالت مؤلف هم می‌شود. غالباً عظمتِ یک اثر ادبی، بیش از آن که از اصالتِ نویسنده‌ی آن ناشی شود، از درون‌مایه‌ها و تصاویری ناشی می‌شود که این اثر به‌صورت مشترک با متون دیگر دارد. به گفته‌ی ونِربل بید، نخستین شاعر شناخته‌شده‌ی انگلیسی، کدمون، با «گنج‌واژه‌ی» ژرمنی و اسطوره‌شناسیِ توراتی‌ای آشنا شد که پیش از او وجود داشت. بدون این‌ها، او هیچ اهمیتی درمقامِ یک شاعر نداشت. تصنیفات بعدیِ او در قالب نظمِ پیش‌بوده‌ی کلمات سروده شدند. از آن‌جاکه اینْ نظم پیشاپیش وجود داشت، خوانندگانِ اشعارِ او آن‌ها را می‌فهمیدند و عمیقاً تحت تأثیر سروده‌های او قرار می‌گرفتند. از منظر نقد

کهن‌الگویی، یک شعر جدید چیزی را متجلی می‌کند که پیش از آن به صورت نهفته در نظم کلمات وجود داشته است. اگر این شعر معنایی را انتقال می‌دهد، دلیلش این است که شاعر و مخاطبانِ وی عضو جامعه‌ای هستند که آن نظم پیشاپیش در آن وجود داشته است. درنتیجه، نقد کهن‌الگویی متون را واقعیت‌هایی اجتماعی می‌داند که تمهیداتی را به کار می‌گیرند تا نگاهی خیال‌انگیز را متوجهِ یک جامعه‌ی از پیش موجود کنند.

در موردِ نقد کهن‌الگویی این انتقاد مطرح شده است که نقدی تقلیل‌گراست؛ خوانشی است از تمامیِ آثار ادبی در محدوده‌ی چند الگوی یکنواخت. همچنین گفته شده است که این نقد مرز میان هنر و اسطوره یا میان هنر و مذهب یا فلسفه را مخدوش می‌کند. اما هوش‌مندترین فعالانِ این نقد، از جمله نورتروپ فرای، از مفاهیم و روش‌های کهن‌الگویی به‌منزله‌ی بخشی از یک عملِ انتقادی و انسانیِ گسترده‌تر استفاده می‌کنند. نقد کهن‌الگویی هرگاه چنین به کار گرفته شود، مکمل ارزش‌مندی برای سایر انواع تحقیق است. هیچ لزومی ندارد که این نقد به رقابت با نقد تاریخی و دل‌مشغولیِ آن با منابع، تأثیرات، و بافت اجتماعیِ اثر برخیزد، یا با نقد زندگی‌نامه‌ای که دغدغه‌اش واقعیت‌های زندگیِ نویسنده است وارد مجادله شود؛ دلیل این امر آن است که نقد کهن‌الگویی مانند این نقدها، بر اهمیت تداعی‌های اکتسابی در تجربه‌ی ادبی واقف است. این نقد می‌تواند کمک بسیاری به مطالعه‌ی ژانرها بکند؛ مطالعه‌ای که مبتنی است بر همانندهای صوری، و برپایه‌ی این فرضیه بنا شده که اثر ادبی هر قدر هم که به‌واسطه‌ی محتوایش، با زندگی، واقعیت، جهان مادی، جامعه، یا فلسفه پیوند داشته باشد، اما از آن‌ها ساخته نمی‌شود. (نک: نقد ژانر). اثر ادبی شکل یا طرحِ خود را از آثار ادبیِ دیگر می‌گیرد و بنابراین، یکی از اصول محوریِ نقد کهن‌الگویی را به نمایش می‌گذارد که بنا بر آن، آثار ادبی از سایر آثار ادبی تقلید می‌کنند.

نقد کهن‌الگویی مکمل خوانش دقیق است و متون را چیزهایی درخود می‌انگارد، و این موردِ توجهِ خاصِ نقد نو است که در دهه‌ی ۱۹۲۰ شکل گرفت. این نقد به سختی با نقدِ سنجشیِ لی‌ویس هم‌نشین می‌شود، زیرا نقد کهن‌الگویی به راحتی آثار عامیانه، و بدوی و نیز نصوصِ پیچیده را دربر می‌گیرد. در یک معنای گسترده، نقد کهن‌الگویی، به‌خصوص روایتی که فرای از آن به دست می‌دهد، به استقبال ساختارگرایی می‌رود و راه را برای آن هموار می‌کند. هنگامی که آثار ساختارگرایان فرانسوی پدیدار شدند و این نکته را خاطرنشان کردند که درواقع، زبان واقعیت را منعکس نمی‌کند، بلکه آن را می‌سازد، وجه مشترک زیادی با نقد کهن‌الگویی از خود نشان دادند. به‌همین‌ترتیب، این باورِ نقد کهن‌الگویی که نویسنده بر کلِ معنای متنِ خود کنترل ندارد، راه را بر نقد خواننده‌محور، که خواننده را منبعِ معناپردازی می‌داند گشود؛ منبعی که به تجربه‌یِ آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی فرهنگی، نقش‌های اجتماعی و جنسیتی، پیش‌داوری‌های ایدئولوژیکی و غیره، مشروط است. اینک در پایان سده‌ی بیستم، نقد کهن‌الگویی همچنان به فراوانی به کار گرفته می‌شود؛ و این به خصوص در موردِ نقد ژانر و آن دسته از مطالعات بینامتنی و تطبیقی مشاهده می‌شود که متضمن شناخت و تحلیلِ پدیده‌های ادبیِ بازگشتی و پایداری هستند که نمی‌توان آن‌ها

را در چارچوب یک سنتِ تاریخیِ خاص به‌خوبی تبیین کرد.
← نقد نو؛ نقد ژانر؛ بینامتنیت؛ ادبیات تطبیقی

Alvin A. Lee

نقد ماتریالیستی (Materialist Criticism)

«ماتریالیسم» مانند بسیاری از اصطلاحاتِ مهم، غالباً مانند یک اسم رمز به کار می‌رود. در نظریه‌ی معاصر، این اصطلاح گاه برای اشاره به هرگونه فعالیت انتقادی به کار می‌رود که می‌کوشد متن را به‌مثابه‌ی یک «فرآیند» بفهمد، و گاه همچون اسمِ رمزی برای مارکسیسم. اما اغلب، اصطلاح «ماتریالیسم» ترکیبی از چند معناست: «ماتریالیَسم» مفهوم فرآیند را در دلِ خود دارد، وجود دلالت‌های تاریخی را می‌پذیرد، و اقتداری دارد که در آن‌چه «امر مادی» نامیده می‌شود، نهفته است. (نیز نک: نقد مارکسیستی؛ ماتریالیسم فرهنگی).

هر تحلیلی برای به‌دست دادنِ تعریفی مشخص از ماتریالیسم، نخست باید با شیوه‌های پیچیده و گاه متضادِ تعریفِ تاریخیِ این اصطلاح دست و پنجه نرم کند. ریموند ویلیامز سه معنای تاریخی را برای «ماتریالیسم» برمی‌شمارد: (۱) ماتریالیسم بر این باور استوار است که ماده «گوهرِ تمامیِ موجودات جان‌دار و بی‌جان، از جمله انسان» است؛ (۲) «مجموعه‌ی بسیار متنوع و هم‌بسته‌ای از تبیین‌ها و داوری‌ها درباب فعالیت‌های ذهنی، اخلاقی و اجتماعی» است که برپایه‌ی اولویت ماده استوار شده‌اند؛ (۳) مفهومی تحقیرآمیز است که بر «توجهِ بیش از حد به مادیات در زندگی» اشاره دارد. الگوی تعاملیِ پیچیده‌ای را می‌توان میان این سه معنا پیدا کرد؛ کسانی که با معناهای اول و دوم مخالف‌اند، اغلب جهت ابراز مخالفتِ خود، از تداعی‌های منفیِ معنای سوم بهره می‌گیرند ([۱۶۲۰]، ص ۱۶۳).

ریشه‌های اصطلاح جدید در تمایز قدیمی میان «امر مادی» و «امر ذهنی» نهفته است. متفکران ماتریالیست پدیده‌ها را در چارچوب قوانین طبیعی تبیین می‌کنند و توضیحات دینی و متافیزیکی را مردود می‌شمارند. بسط و گسترش تبیین‌های ماتریالیستی به قلمروِ جامعه و اخلاق از سده‌ی هجدهم به این سو، تأثیر نیرومندی بر جریان تفکر داشته است. تأثیر افراطی این نگرش را می‌توان در ادبیاتِ ناتورالیستیِ سده‌ی نوزدهم مشاهده کرد که برمبنای آن، زندگیِ انسان‌ها تماماً تحت سیطره‌ی قوانین طبیعی است.

در عرصه‌ی تحقیقات ماتریالیستی، هنوز آراءِ مارکس بنیان بسیاری از کوشش‌ها برای به دست دادنِ تعریفی از «نقد ماتریالیستی» است. دشواریِ کار در موردِ «نظریه‌ی ماتریالیستی تاریخ» از دیدِ مارکسیستی، این است که این نظریه از رهگذرِ مجادله‌ای دوسویه شکل گرفته است: از سویی، مارکس ماتریالیسم سنتی را، به‌خصوص ماتریالیسمی که در علم اقتصادِ آدام اسمیت دیده می‌شود، مردود دانست و بر این باور بود که چنین تحلیل‌هایی مناسباتِ تولیدیِ موجود (سرمایه‌داری) را طبیعی جلوه می‌دهند. از سوی دیگر، او انتقاد بر ماتریالیسم را نیز به این دلیل که هدفِ آن دفاع از تبیین‌های متافیزیکی یا ایدئالیستی است نپذیرفت. این مجادلاتِ دوسویه مارکسیسم را از سویی، در مقابل ایدئالیسم و از سوی دیگر، در مقابل ماتریالیسمِ موسوم به «عوامانه»، «مکانیکی» یا «غیر دیالکتیکی» قرار داد. از این دیدگاه، مارکسیسم در برابر هر دو سوی دوگانیِ عینی‌گرا/ذهنی‌گرا مقاومت می‌کند. مثلاً از نظر مارکس، مفهوم «شیوه‌ی تولید» گاه

یک «واقـعیتِ» شـبه‌متافیزیکی تـلقی مـی‌شود (زیرساختی که زندگیِ «واقعیِ» افرادِ «واقعی» را توضیح می‌دهد)، و گاه بر نسبیّتِ تاریخی تأکید می‌گذارد (هدف از طرحِ توالیِ شیوه‌های تولید در ایدئولوژیِ آلمانی، این است که مسئله‌ی «طبیعی بودنِ» شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری را زیر سؤال ببرد).

پیچیدگی طرحِ ماتریالیستی را می‌توان در دو قرائت متفاوت از تـعریف مشـهور و طـنزآمیزی دریافت که مارکس در مقدمه‌ای بر گامی در نـقد اقتصاد سیاسی از ماتریالیسم تاریخی به دست داد: «انســان‌ها در تـولید اجتماعیِ زنـدگی‌شان واردِ مـناسبات معینی مـی‌شوند کـه اجتناب‌ناپذیر و مستقل از اراده‌ی آن‌هاست. این مناسبات تولیدی با مرحله‌ی معینی از تکامل نیروهای مادیِ تـولید انطباق دارد. کل این مـناسباتِ تـولیدی، سـاختار اقتصادی جامعه را شکل می‌دهد ــ ساختاری کـه زیربنای واقعیِ [جامعه] است و روبناهای حقوقی و سیاسی بر آن استوار می‌شوند و اَشکالِ آگاهیِ اجتماعیِ معینی با آن‌ها انطباق مـی‌یابند. شیوه‌ی تـولیدِ زنـدگیِ مـادی ویـژگیِ عـامِ فـرآیـندهای اجـتماعی، سـیاسی و فکـریِ زنـدگی را تـعیین می‌کند. این آگاهیِ آدمی نیست که تـعیین‌کننده‌ی هستیِ اوست، بلکه بـر عکس، هستیِ اجـتماعیِ اوست که آگاهی وی را تعیین می‌کند» ([۱۰۷۴]، «مقدمه»، ص ۴).

یکی از برداشت‌هایی که از این قطعه می‌توان کرد مبتنی است بر نوعی جبرباوری که بنا بر آن، «واقـعیتِ» تـاریخی نـمودی است از «شـیوه‌ی تولیدِ» اقـتصادی. از ایـن دیـدگاه، امر «مـادی» به‌نحوِ تنگاتنگی با امر «جسمانی»، با مواد خام و محصولاتِ تولیدِ اقتصادی ــ کـه تـوزیع نـابرابرِ آن‌ها ساختارِ طبقاتیِ جامعه را موجب می‌شود ــ رابطه دارد. اما از این قطعه برداشتِ دیگـری هـم می‌توان کرد؛ برداشتی کـه بـنا بـر آن، «مـناسبات تولید» اهمیتی برابر با اهمیتِ زیربنای اقتصادی و مادیِ جامعه دارند. از نظر بیشترِ مارکسیست‌های معاصر، میانِ مناسباتِ تولید و زیربنای اقـتصادی رابـطه‌ای دیـالکتیکی وجـود دارد، و ایـن رابـطه به‌نحوی است که هـریک از آن‌هـا تـعیین‌کننده‌ی دیگری است. لویی آلتوسر می‌کوشد تا توضیحی برای این تأثیر و تأثـر دوسـویه بیابد. وی مـعتقد است که صورت‌بندیِ اجتماعی «ساختارِ مسلطی است که چند عامل به آن تعیُّن بخشیده‌اند و در آن، عـناصرِ روبـنایی «اسـتقلالی نسبی» از زیـربنای اقـتصادی دارنـد و بـه‌طـورِ متقابل آن را متأثر می‌کنند» ([۲۴]، ص ۱۳۰).

کـوشش‌هایی کـه بـرای تـعریف نـقد ادبـیِ ماتریالیستی صورت گرفته‌اند در راستای هـریک از دو خوانشِ قطعه‌ی مورد بحث پیش رفته‌انـد. نظریه‌ی ادبیِ مارکسیستیِ کلاسیک تـقریباً بـدون استثنا بر تفسیرِ نخست استوار است و بر این باور است که آثارِ ادبی قالب‌گیریِ منفعلانه‌ای از شرایط تاریخی یا مادی‌ای هستند که ایـن آثـار در آن‌هـا تـولید شـده‌انـد. ایـن مـا را بـه روایـتی از نـقد ماتریالیستی سوق می‌دهد که نزدیکیِ بسیاری بـا جامعه‌شناسی ادبیات دارد (نک: نقد اجتماعی)، و در آثار نویسندگانی چون کـریستوفر کـادول و بعدها، در آثـارِ ریـموند ویـلیامز دیـده مـی‌شود. نظریه‌ی بازتاب نیز که غالباً با نام گـئورک لوکـاچ گره خورده است، با نقد ماتریالیستی اولیه پـیوند دارد. نظریه‌ی «بازتاب» برپایه‌ی «انطباقِ متون با مــعناداریِ ذاتــیِ زنــدگیِ تــاریخی» ([۵۳۰]، ص ۱۳)، معیارهایی برای تحلیل و ارزیابیِ مـتون به دست می‌دهد. با این‌که اتی‌ین بـالیبار و پـی‌یر ماشری کوشیده‌اند تا مفهوم «بازتاب» را با ارجاع

به پیچیدگیِ آغازینِ آن، قوامِ بیشتری ببخشند ([۸۱]، ص ۸۲ـ۸۳)، اما این مفهوم همچنان مفهومی ذات‌باورانه و وابسته به تفسیری است که ماتریالیسم مکانیکی از الگوی زیربنا/روبنا به دست می‌دهد. (نک: مکتب فرانکفورت؛ ذات‌باوری).

غالب اقداماتی که امروزه برای تعریف نقد ماتریالیستی صورت می‌گیرند، سعی بر این دارند که از نظریه‌ی بازتاب فراتر روند. به این منظور، آن‌ها کارشان را بر خوانشِ دومِ قطعه‌ی فوق استوار کرده‌اند. جمع‌بندیِ این خوانش‌ها مستلزم توجه به این نکته است که نقد ماتریالیستیِ معاصر می‌کوشد تا متن را همچون «فرآیندی تاریخی» ــ با همه‌ی دلالت‌های ضمنی آن ــ بفهمد. متن به‌مثابه‌ی یک فرآیند «تاریخی»، محصولِ یک صورت‌بندیِ خاصِ اجتماعی است و به‌نحوی مُهر و نشانِ آن را بر خود دارد؛ اما به‌مثابه‌ی یک «فرآیند» تاریخی، صرفاً نمودی از یک زیربنای اقتصادیِ «واقعی» و بیرونی نیست، بلکه بخشی از تولیدِ مداومی است که ــ مانند دگرگونیِ تاریخیِ شیوه‌های تولید ــ هیچگاه کامل نمی‌شود.

پس نقد ماتریالیستی با دو وسوسه‌ی حاصل از جدلِ دوسویه‌ی مارکس دست و پنجه نرم می‌کند: این نقد از سویی می‌کوشد تا ریشه‌ی متن را در خاکِ تاریخ بنشاند و از سوی دیگر، سعی می‌کند تا آن را به‌مثابه‌ی فرآیندی در حالِ تکوین بفهمد. رهیافت دوم امکانِ رهیافت نخست را زیر سؤال می‌برد، اما درعین‌حال، بر ضرورتِ آن نیز صحه می‌گذارد. نقد ماتریالیستی به‌جای آن که یکی از این دو رهیافت را بپذیرد، به‌طورِ موردی عمل می‌کند و بسته‌به‌این‌که چه متنی را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد، شکل و صورتی خاص به خود می‌گیرد. همچنین این رهیافت وجودِرهیافت‌های متفاوت و گاه متضاد با خود را موضوعِ تحلیل خود قرار می‌دهد. این‌چنین است که نقدِ ماتریالیستی خصلتی دیالکتیکی به خود می‌گیرد. بنا به تعریفِ فردریک جیمسون، هدف تفکر دیالکتیکی «این نیست که مسائل خاصِ موردِ نظرِ خود را حل کند، بلکه این است که این مسائل را در سطحی بالاتر، به راه حلِ خودشان بدل کند، و واقعیت و موجودیتِ خودِ این مسائل را آغازگاهِ یک پژوهش تازه قرار دهد» ([۸۱۰]، ص ۳۰۷).

در نهایت، ماتریالیست‌ها مسئولیت و محدودیت‌های موضع‌گیری خود را می‌پذیرند. بر اساس تحلیل ماتریالیستی، مطالعه‌ی ادبیات نباید تقلیل‌گرا باشد، بلکه باید بکوشد تا ویژگی‌های خاصِ ساختارها و نظام‌های ادبی را تعیین کند؛ این تحلیل بر این نکته نیز تأکید دارد که متون ادبی را نمی‌توان و نباید از مبارزه‌ی سیاسیِ معمول جدا کرد. تحلیل ماتریالیستی همواره بخشی از عملِ گسترده‌تری است که مارکس در نهاده‌ی یازدهم درباره‌ی فوئرباخ به آن اشاره کرد: «فیلسوفان به شیوه‌های گوناگون جهان را «تفسیر» کرده‌اند؛ حال آن‌که مقصود «تغییر» آن است».

امروزه و پس از شکل گرفتنِ زبان‌شناسیِ پساسوسوری، اصطلاحِ «ماتریالیستی» عموماً در موردِ تحلیل‌هایی به کار می‌رود که باور پساساختارگرایانه‌ی اولویتِ دال را می‌پذیرند. (نیز نک: دال / مدلول / دلالت؛ ساختارـ گرایی؛ پساساختارگرایی). درچارچوب این دیدگاه، دال جنبه‌های مادیِ زبان، و منشِ خطی یا «نوشتاری»ای را که دریدا به توصیف‌اش پرداخت، نیز دربرمی‌گیرد، و مفاهیمِ مربوط به

اولویت داشتنِ دال ــنامعیّن بودن معنا و غیره ــ مفاهیمی «ماتریالیستی» انگاشته می‌شوند. در همین راستا، عده‌ای معتقد به درهم‌تنیدگیِ تنگاتنگ زبان و تاریخ هستند. از این دیدگاه، مثلاً روان‌کاویِ ژاک لاکان نوعی توصیفِ «ماتریالیستیِ» سوژه‌های انسانی (توصیفِ اجتماعی و تاریخیِ آن‌ها) انگاشته می‌شود، زیرا به توضیح شکل‌گیریِ سوژه در زبان می‌نشیند. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی). با این که تحلیل پساساختارگرایانه با جنبه‌های متعددی از ماتریالیسم سازگار است، اما کاربردِ واژه‌ی «ماتریالیستی» در این معنا خطراتی هم دارد. مثلاً خطر بازگشت به موضع ماتریالیستیِ عوامانه‌ای وجود دارد که «دال» را جایگزین «امر مادی» می‌کند، و ترجمه‌ناپذیر بودنِ دال را به‌جای قطعیتِ تجربیِ امرِ فیزیکی می‌نشاند. مهم‌تر این که این معنای اصطلاحِ فوق تبعاتِ سیاسیِ اشاراتِ تاریخی را محو و زایل می‌کند. چنان‌که تونی بِنِت می‌گوید، در تولید ادبی، «موضع‌گیری» تاحدی به‌معنای «سیاسی کردنِ فعالانه‌ی متن» ([۱۵۷]، ص۱۶۸) و توجه به بافتِ پیشاپیش سیاسی‌ای است که هر خوانشی درچارچوبِ آن صورت می‌گیرد ــکه این شاید از اولی هم اهمیت بیشتری داشته باشد. (نیز نک: ایدئولوژی؛ افق ایدئولوژیک).

← ماتریالیسم فرهنگی؛ نقد مارکسیستی

Jamie Dopp

نقد مارکسیستی (Marxist Criticism)

منشأ نقد مارکسیستی، نقدهای کارل مارکس و فریدریش انگلس در موردِ ایدئولوژی و فرهنگ است. با این‌که مارکس و انگلس، خود وسیعاً در حوزه‌ی نقد ادبی یا نقد فرهنگی کار نکردند، اما بسیاری از پیروان‌شان به این امر پرداختند. سوسیال دموکرات‌هایی از قبیلِ فرانتس مرینگ آثار مهمی در بابِ ادبیات و نمایش نوشتند و لنین، تروتسکی، مائو و دیگران تأملات خود در باب انقلاب، هنر و فرهنگ را به نگارش در آوردند. اما کسانی که بیشترین سهم را در تکاملِ نقد مارکسیستی داشتند مارکسیست‌های غربی بودند: نظریه‌پردازانی مانند گئورک لوکاچ، آنتونیو گرامشی، والتر بنیامین، ارنست بلوخ، تئودور آدورنو، ژان پل سارتر، لوسین گلدمن و هربرت مارکوزه.

اخیراً پی‌یر ماشری، تری ایگلتون و گایاتری چاکراوورتی اسپیواک تحلیل مارکسیستی را با ساختارگرایی و/یا مکتب‌های پساساختار-گرایانه‌ای مانند واسازی درآمیخته‌اند تا روش‌های جدیدی برای متن‌کاوی و نقد فرهنگی به وجود آورند. درمقابل، فردریک جیمسون و سایر نظریه‌پردازانِ مارکسیستِ معاصر مارکسیسم را با رویکردهای هگلی، لوکاچی و سارتری ترکیب کرده‌اند. (نک: پساساختارگرایی).

خاستگاه‌ها و نحوه‌ی تکوین

مارکس و انگلس در خانواده‌ی مقدس چیزی را فراهم آوردند که بعدها به «نقد ایدئولوژیِ» رمان رازهای پاریس اثر اوژن سو تعبیر شد. از نظر مارکس و انگلس، متون فرهنگی تحت سیطره‌ی ایدئولوژی، اندیشه‌ها و ارزش‌های طبقه‌ی حاکم هستند. (نک: متن). ایدئولوژی از طریق طبیعی، درست و جهان‌شمول جلوه دادنِ مفاهیم و هنجارهای طبقه‌ی حاکم، به سلطه‌ی این طبقه مشروعیت می‌بخشد. برخی از متون فرهنگی مانند رساله‌های سیاسی، حاوی ایدئولوژی‌هایی هستند که نهادها، اندیشه‌ها و اعمال بورژوایی

را مشروعیت می‌بخشند. نقد مارکسیستیِ ایدئولوژی، این ایدئولوژی‌ها را مشخص می‌سازد و آن‌ها را نقد می‌کند و درنتیجه، عناصر ایدئولوژیکی را عیان می‌سازد. بنابراین، بخش مهمی از نقد مارکسیستی به تجزیه و تحلیلِ این امر اختصاص دارد که متن‌ها چگونه حامل ایدئولوژی‌ها و دیدگاه‌های طبقاتی هستند. مثلاً مارکس و انگلس نشان می‌دهند که اوژن سو چگونه از ایدئولوژی‌های بورژواییِ عشق، رنج و ترحم بهره می‌گیرد تا منشأ حقیقیِ ستم و استثمارِ سرمایه‌داری را پنهان کند. رمان اوژن سو این امید را القا می‌کند که در درون جامعه‌ی بورژوایی، رستگاریِ فردی امری قابل حصول است. این بازنماییِ فرصتِ فردی به‌منزله‌ی نوعی مشروعیت‌بخشیِ ایدئولوژیکِ جامعه‌ی بورژوایی تلقی می‌شود و این معنا را القا می‌کند که جامعه را می‌توان بدون تغییرات ساختاری، اصلاح کرد و بهبود بخشید.

اما مارکس و انگلس متون فرهنگی را منابعِ دانشِ اجتماعی نیز می‌دانند و بسیاری از مارکسیست‌های بعدی نیز همین موضع را اختیار می‌کنند. (نک: نقد اجتماعی). مارکس درباره‌ی رمان‌نویسان رئالیستِ انگلیسی نظیر دیکنز، تاکری و شارلوت برونته، نوشت که «توصیف‌های روان و زنده‌ای که آن‌ها از جهان به دست داده‌اند، حقایقِ سیاسی و اجتماعیِ بیشتری را نسبت به همه‌ی چیزهایی که سیاست‌مداران، روزنامه‌نگاران و اخلاقیون گفته‌اند، برملا کرده است». انگلس نیز، به‌نوبه‌ی خود، در موردِ آثار بالزاک نوشت که آثار بالزاک شامل یک دوره «تاریخ فرانسه از ۱۸۱۵ تا ۱۸۴۸ است، بسیار بیشتر از آن‌چه در آثارِ ولولابل، کیپ‌فیگ، لویی بلان و بسیاری دیگر می‌بینیم. چه جسارتی! چه دیالکتیک انقلابی‌ای در داوریِ شاعرانه‌ی او نهفته است!».

مارکس و انگلس خود، نگرشی رئالیستی را در موردِ هنر رواج دادند؛ این نگرش هنری را ارجح می‌شمرد که واقعیتِ موجودِ اجتماعی را بازتولید می‌کرد. انگلس در نامه‌ای به مارگریت هارکنس، «ادبیاتِ جهت‌دار» را مردود می‌شمارد؛ ادبیاتی که حامل نوعی پیام سیاسی به‌نفع متونِ رئالیستی‌ای است که امکان تجزیه و تحلیلِ درستِ سیاسی را فراهم می‌آورند. انگلس درادامه، به نقد رمانِ هارکنس با عنوان دختر شهری می‌پردازد و می‌نویسد: «اگر انتقادی داشته باشم این است که رمان شما به‌اندازه‌ی کافی رئالیستی نیست. به نظر من، رئالیسم علاوه بر حقیقت‌مندی در جزئیات، مستلزم پرداختِ درستِ شخصیت‌های عادی در موقعیت‌های عادی است».

مقالات دیگر مارکس و انگلس، فرهنگ را در چارچوب رابطه‌ی آن با یک شیوه‌ی تولید و صورت‌بندیِ اجتماعیِ خاص، تجزیه و تحلیل می‌کنند. شیوه‌ی تولید مشتمل بر نیروها و روابط تولیدی‌ای است که یک صورت‌بندیِ اجتماعیِ معین یعنی یک جامعه‌ی خاص را می‌سازند. در این راستا، به نظر مارکس و انگلس، آن‌چه نهادهای سیاسی، حقوقی، و فرهنگیِ زمانِ آن‌ها را می‌ساخت، مناسباتِ تولیدیِ سرمایه‌داری بود. فرهنگ شکلی از روبناست که بیانگر منافع و ایدئولوژی‌های کسانی است که زیربنای اقتصادیِ جامعه را تحت کنترلِ خود دارند. چنین برداشتی می‌تواند به تقلیل‌گرایی و جبرباوری اقتصادی منجر شود. اما مارکس و انگلس نوعی استقلال نسبی را برای هنر قائل بودند. در گروندریسه، مارکس می‌نویسد: «همه می‌دانند که اعصار طلاییِ هنر کاملاً با تحولاتِ عمومیِ جامعه و درنتیجه، با

بنیانِ مادیِ آن ناسازگاراند». مثلاً هنر یونانی گرچه با اَشکالِ کهنِ تکاملِ اجتماعی پیوند دارد، اما امروزه نیز برای ما جذابیت دارد و درنتیجه، نسبتاً از قید خاستگاه و صورت‌بندیِ اجتماعیِ خود رها است.

از جمله نوشته‌های دیگری که در این چارچوب برای پی‌ریزیِ نظریه‌ی زیبایی‌شناختی و نقد مارکسیستی صورت گرفته، می‌توان از نوشته‌های فرانتس مرینگ درباره‌ی ادبیات و نمایش (۱۸۹۳) و نظریه‌ی زیبایی‌شناختیِ پلخانف (۱۹۱۲) که هنر را به بازتابِ موقعیت‌های خاصِ اجتماعی و دیدگاه‌های طبقاتیِ آفریننده‌ی آن تقلیل داد، نام برد. با آن‌که لنین نیز رویکرد ابزاری و محدودی به هنر داشت و از هنرمندان می‌خواست که در خدمت اندیشه‌های انقلاب باشند، اما درعمل، تنوعِ تولیدِ هنری را پذیرفت. انقلاب روسیه شاهد تنوع چشمگیر هنرها در دهه‌ی نخست حیات خود بود. تروتسکی گرچه صورت‌گرایان روسی و ادبیات پرولتریِ پیشرو (موسوم به *proletkult*) را مورد انتقاد قرار می‌داد، اما به دفاع از طیف وسیعی از سبک‌ها و مکتب‌های هنری برخاست. (نک: صورت‌گرایی روسی). درمقابل، استالین و کارگزارِ فرهنگی او، ژدانف، زیبایی‌شناسیِ کوته‌بینانه‌ی رئالیسم سوسیالیستی را به هنرمندان تحمیل کردند و از آنان خواستند که از شگردهای رئالیستی استفاده کنند و از طریق آرمانی‌سازی ارزش‌ها، نهادها و نظامِ اجتماعیِ شکل‌گرفته در اتحاد شوروی، ایدئولوژی سوسیالیستی را به پیش ببرند.

نظریه‌ی مارکسیستی ادبی و فرهنگی

درواقع، نخستین نظریه‌پردازان و سیاست‌مدارانِ کلاسیکِ مارکسیست نظریه‌ی زیبایی‌شناختیِ جامعی به وجود نیاوردند و نقد مارکسیستیِ دقیقی را پی نریختند. انجام این وظیفه بر عهده‌ی مارکسیست‌های «غربی» گذارده شد که در دهه‌ی ۱۹۲۰ کارِ سر و شکل دادن به نقد و نظریه‌ی زیبایی‌شناختیِ مارکسیستی را آغاز کردند. «مارکسیسم غربی»، مارکسیست‌های اروپای قاره‌ای مانند گئورک لوکاچ، برتولت برشت، ارنست بلوخ، و مکتب فرانکفورت، و نیز مارکسیست‌های آمریکایی و انگلیسی را دربر می‌گیرد. چنان که پری اندرسون خاطر نشان کرده است، مارکسیست‌های غربی می‌خواستند بر اهمیتِ فلسفه و فرهنگ که نسل‌های پیشین مارکسیست آن‌ها را نادیده گرفته بودند تأکید کنند.

آنتونیو گرامشی با در آمیختن رهیافت‌هایی که فرهنگ را شیوه‌ای برای اعمال سلطه و یا ابزاری برای رهایی می‌دانستند، نظریه‌ای را درباب هژمونی پی‌ریزی کرد. در این نظریه وی میان قدرتِ عریانِ مادی و شیوه‌های القای رضایت، به‌عنوانِ دو شکل متفاوت از بازتولید و ثباتِ اجتماعی، تمایز قائل می‌شود. او اعتقاد دارد که جامعه‌ی بورژوایی از فرهنگ برای القای رضایت استفاده می‌کند. در این راستا، نقدِ مبتنی بر اندیشه‌ی گرامشی به تحلیل وجوهِ خاصی از هژمونی می‌نشیند که در یک جامعه‌ی معیّن حاکم هستند: از نظر گرامشی، در ایتالیای دهه‌ی ۱۹۲۰، مذهب، فلسفه‌ی ایدئالیستی، «عقل سلیم» بورژوایی، سیاست دولتیِ ماکیاولی، و توسعه‌ی صنعتیِ جدیدِ فوردیسم، وجوهِ گوناگونِ هژمونیِ حاکم بودند. وی در مقابلِ هژمونی طبقه‌ی حاکم، بر این ضرورت تأکید می‌کند که طبقاتِ زیردست نیز باید نوعی ضدِهژمونیِ انقلابی را ایجاد کنند.

بر عکسِ گرامشی، گئورک لوکاچ از سنتِ رئالیسمِ بورژوایی دفاع می‌کرد و هم‌صدا با

مارکس و انگلس، معتقد بود که هنر رئالیستی با نمایشِ طبقاتِ واقعی جامعه و جهان‌بینی‌های آن‌ها، با به تصویر کشیدنِ مبارزه‌ی طبقاتی، و با پیش بردن مواضعِ سیاسیِ ترقی‌خواهانه، جامعه را در تمامیتِ آن بازتولید می‌کند. از نظر لوکاچ، رمان‌های تاریخیِ سر والتر اسکات، اونوره دو بالزاک، لئو تولستوی و دیگران با ترسیم ساختارهای طبقاتیِ جوامعِ خود، توصیف استثمارِ طبقاتی و نابرابری، و ارائه‌ی دیدگاهی انتقادی نسبت به زندگی در جامعه‌ی بورژوایی، منبع مهمی برای معرفت انتقادی و روشنگری سیاسیِ پیشرو فراهم آوردند. لوکاچ همچنین به ستایش از آثار رئالیست‌هایی مانند توماس مان و سولژنیتسین برخاست، اما به هنرِ مدرنیستیِ «منحط» (اکسپرسیونیسم آلمانی، کافکا، جویس، بکت) که به نظر او صرفاً تکه‌هایی از یک جامعه‌ی بورژواییِ در حالِ فروپاشی را به نمایش می‌گذارد، حمله برد. چنین جامعه‌ای، نه معرفت انتقادی یا نگرش سیاسیِ پیشرو، بلکه فقط بدبینی و پوچ‌انگاری را تولید می‌کند.

در مقابلِ لوکاچ، برشت معتقد بود که هنرِ انقلابیِ اصیل باید صورت و محتوا را انقلابی کند و اَشکالِ هنریِ نوینی را برای موقعیت‌های اجتماعیِ جدیدِ زندگیِ معاصر به وجود آورد؛ و هنر مدرنیستی در این معنا هنری انقلابی بود. ارنست بلوخ نیز از نوآوری‌های فنیِ اکسپرسیونیسم و مدرنیسم دفاع کرد، اما لوکاچ به تندی پاسخ داد که مدرنیسم بیانگرِ احساساتِ منحط و رو به زوالِ بورژوایی است و هیچ فایده‌ای برای سیاستِ فرهنگیِ انقلابی ندارد. میخاییل باختین هم معتقد بود که هنر نوعی انهدام و واژگونگیِ «کارناوالی» آگاهیِ معمولی و نظم اجتماعی را باعث می‌شود و درنتیجه، می‌تواند ادراک‌ها و حساسیت تازه‌ای را به وجود آورد. (نک: کارناوال).

سایر مباحثات زیبایی‌شناسیِ مارکسیستی حول این پرسش دور می‌زد که آیا رسانه‌های جمعی و اَشکالِ جدیدِ فرهنگِ توده‌ای نیروهای بالقوه و بالنده‌ی انقلابِ فرهنگی‌اند (بنیامین، برشت، انتسنس‌برگر) یا اَشکال واپس‌گرایانه‌ی کنترلِ اجتماعی‌اند که ابزارهای نیرومند اعمال سلطه را در اختیار طبقه‌ی حاکم قرار می‌دهند (مکتب فرانکفورت)؛ مارکسیست‌های انگلیسی نظیر کریستوفر کادوِل و منسوبین به مجله‌ی لفت ری‌وی‌یو با استفاده از مفاهیم مارکسیستی در کار تفسیر هنری، نظریه‌هایی درباب این مسئله طرح کردند که چگونه هنر می‌تواند در خدمت اهداف انقلابی باشد؛ و مارکسیست‌های آمریکاییِ وابسته به حزب کمونیست و نشریات آن، به همراه تروتسکیست‌های وابسته به مجله‌ی پارتیزان ری‌وی‌یو و مجلات دیگر، از دیدگاهی مارکسیستی، به تجزیه و تحلیلِ فرهنگِ رسمی و همچنین به تجزیه و تحلیلِ فرهنگ عامه پرداختند.

از دهه‌ی ۱۹۶۰ تاکنون، نقد مارکسیستیِ «فرهنگ توده‌ای» از تحلیل آلتوسریِ دستگاه‌ـ های ایدئولوژیکِ دولت، به تجزیه و تحلیل و نقدِ مارکسیستیِ فیلم، تلویزیون، تبلیغات و سایر اَشکالِ فرهنگِ توده‌ای شرح و بسط پیدا کرده است. برای مثال، فردریک جیمسون پیشنهادِ ترکیبِ تحلیلِ ایدئولوژی و اتوپیا را در چارچوب نوعی «هرمنوتیکِ دوگانه» مطرح می‌کند که هم عناصر ایدئولوژیک فرهنگ عامه را نقد می‌کند و هم درعین حال، فرافکنی‌های اوتوپیاییِ فرهنگِ عامه ــ فرافکنی‌هایی که به‌واسطه‌ی آن‌ها مخاطبین جذب فرهنگ عامه می‌شوند ــ جهت

ایجاد یک دنیای بهتر را تجزیه و تحلیل می‌کند. (نک: هرمنوتیک).

لوسین گلدمن، تحت تأثیر لوکاچ، نظریه‌ای مبتنی بر شباهت‌ها را مطرح می‌کند که به تحلیلِ رابطه‌ی میان جایگاه طبقاتی، جهان‌بینی، شکلِ ادبی، و مواضع سیاسیِ هنرمند می‌پردازد. او خوانش خاصی از متون فرهنگی ــ از آثار راسین گرفته تا نوشته‌های کانت ــ را ترویج می‌کند که بر مبنای آن، این متون نمودِ تجارب و ایدئولوژهای اجتماعی هستند. به باور گلدمن، وظیفه‌ی نقد بازسازیِ بافتِ تاریخیِ متن و قرار دادنِ نویسنده و متن در چارچوب ایدئولوژیِ طبقه‌ای است که او به آن تعلق دارد. در موردِ برخی از متون و نویسندگان، شباهت‌هایی میان متن، نویسنده، و «دیگریِ ترافردیِ» محیطِ تاریخی‌شان وجود دارد. مثلاً گلدمن آثار پاسکال و راسین را به‌مثابه‌ی آثاری که ایدئولوژی مذهبیِ ژانسنیستیِ مشترکی دارند می‌خواند؛ ایدئولوژی‌ای که بیانگر نفرتِ بورژوایی از اشرافیت و کناره‌جویی از دنیا از جانب طبقه‌ای است که از قدرت کنار زده شده است. بنابراین، نقد ادبی‌ای که این‌چنین عمل می‌کند دانشی درباب تاریخ، تشخیص و نقدِ ایدئولوژی‌های بورژوایی فراهم می‌آورد.

هلِر، فِهِر، کولاکووسکی، و سایر نظریه‌پردازان مارکسیستِ اروپای شرقی غالباً از اندیشه‌های لوکاچ بهره گرفته‌اند تا دربرابر راست‌کیشیِ رئالیسمِ اجتماعیِ مبتنی بر آراءِ مارکس، به دفاع از متفکران و هنرمندانِ به‌اصطلاح بورژوا برخیزند؛ این راست‌کیشی تا اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ در کشورهای بلوک شوروی حاکم بود؛ اما در این زمان، سیاست گلاسنوستِ گورباچف امکانات تازه‌ای را برای بیان و تجربه‌ی فرهنگی فراهم آورد، و فروپاشیِ نظام‌های کمونیستی در اروپای شرقی، به تسلط حزب کمونیست بر فرهنگ در این منطقه پایان داد. آثار اولیه‌ی کولاکووسکی (۱۹۶۸) کوششی بود در جهت طرح و بسط نوعی انسان‌گرایی مارکسیستی که از برخی از فیلسوفان و نویسندگان بورژوایی، به این عنوان که در آزادسازیِ انسان‌ها سهیم بوده‌اند، حمایت می‌کرد ــ و او اعتقاد داشت که وظیفه‌ی سوسیالیسم نیز همین است.

چندین تن از نظریه‌پردازان مارکسیست به هنر به‌منزله‌ی یک مؤلفه‌ی اساسیِ برای رهایی نگریسته‌اند. بلوخ معتقد بود که هنر واجد بُعدی آرمانشهری است که در آن، عمیق‌ترین و ریشه‌دارترین امیال انسان برای یک دنیای بهتر بیان شده است. مارکوزه نیز معتقد بود که هنر تصاویری از یک دنیای بهتر را فرافکنی می‌کند و بر امیال ژرف و ریشه‌دار انسانی برای آزادی و شادی صحه می‌گذارد. او به تأسی از فریدریش شیلر، ادعا کرد که پرورشِ حواس و بازیِ آزادانه اهمیتی فوق‌العاده برای شادی انسان دارند. مارکوزه بر اهمیتِ تکوین نوعی «حس جدید» درمقامِ نیرویی برای ایجاد تغییراتِ اجتماعی-سیاسی تأکید کرد و به دفاع از انقلاب فرهنگی‌ای برخاست که در آن، قرار است هنر زندگی را تغییر دهد. (نیز نک: بازی).

از نظر مارکوزه، آدورنو و دیگر اعضای مکتب فرانکفورت، «هنر اصیل» هنری است که پیش از هر چیز، همچون ابزاری برای رهایی عمل می‌کند. آدورنو به ستایش از قهرمانان مدرنیسمِ والا (شوئنبرگ، کافکا و بکت) برخاست، کسانی که به‌نحو نظام‌مندی، ایدئولوژیِ بورژوایی را مردود شناختند، به شکلِ هنری خصلتی رادیکال بخشیدند، و متونِ زیبایی‌شناختیِ پیچیده‌ای را

فراهم آوردند که به ایجادِ جهان‌نگری‌های انتقادی‌تر و پیچیده‌تر یاری می‌رساندند. در مقابل، برشت، بنیامین و دیگران اعتقاد داشتند که اَشکالِ عوامانه‌ی هنر نیز می‌توانند تأثیرات مترقی و پیشرو به همراه داشته باشند. به طورِ خاص، آن‌ها معتقد بودند که از رسانه‌های جدیدِ رادیو و فیلم می‌توان برای آگاه‌سازیِ طبقه‌ی کارگر از ستمی که بر او می‌رود بهره گرفت، و درنتیجه، این رسانه‌ها می‌توانند نقشی مثبت در پروژه‌ی انقلاب ایفا کنند. اما آدورنو و سایر همکارانش در مکتب فرانکفورت، کاملاً با این امر مخالف بودند و فرهنگِ توده‌ای را ابزاری برای تسلط و کنترل اجتماعی می‌دانستند.

موضع زیبایی‌شناسیِ آلتوسری معطوف به تهیه‌ی مجموعه‌ای از مفاهیم علمی برای تجزیه و تحلیل ادبی و نقد ایدئولوژی است (تری ایگلتون؛ نک: منبع [۴۰۶]). وی مجموعه‌ای از مقولات و تجزیه و تحلیل‌هایی را در دستور کار خود قرار می‌دهد که نشان می‌دهند چگونه ایدئولوژی‌های به نمایش درآمده در متون، حتی هنگامی که می‌کوشند از جامعه‌ی موجود ستایش کنند، اغلب ناکام می‌مانند، و درعوض این جامعه را واسازی می‌کنند و یاندانسته نقدی اجتماعی از آن به دست می‌دهند (پی‌یر ماشری، ۱۹۶۸؛ مایکل اسپرینکر، ۱۹۸۷). از نظر آلتوسر، هنر در جایی میان علم و ایدئولوژی قرار می‌گیرد و می‌تواند تجربه‌ی زیسته‌ی ایدئولوژی‌های مسلط را توصیف کند، واژگون‌شان سازد یا آن‌ها را سست گرداند. به نظر ماشری، وظیفه‌ی نقد این است که محدوده‌ها و خلاءهای ایدئولوژی‌های بورژوایی‌ای را که هنر به نمایش می‌گذارد، بیان کند. ایگلتون در یکی از آثار اولیه‌ی خود به نام نقد و ایدئولوژی (۱۹۷۶)، این نظر را مطرح می‌کند که هنر در درجه‌ی اول گفتمان‌های ایدئولوژیکی را بازتولید می‌کند، گو این‌که متون هم می‌توانند ایدئولوژی‌ها را دستکاری کنند، در معرض نمایش بگذارند و احتمالاً آن‌ها را درهم‌بریزند؛ به این ترتیب، نقد به طورِ عینی بیان می‌کند که چگونه ایدئولوژی‌ها کار می‌کنند، چگونه در قالب متن تولید می‌شوند، و چگونه بر خوانندگان تأثیر می‌گذارند.

با آن‌که ایگلتون بعدها این «علم‌باوری» را مورد انتقاد قرار داد، اما اسپرینکر معتقد است که ترکیبِ مفاهیمِ آلتوسری و روش واسازیِ ژاک دریدا شالوده‌ی نوعی علم نقد را تأمین می‌کند. اسپرینکر می‌کوشد تا نوعی زیبایی‌شناسیِ مارکسیستیِ علمی به وجود بیاورد که استقلالِ نصفه‌نیمه‌ی هنر را جامه‌ی نظر بپوشاند و نظریه‌ی زیبایی‌شناختی را در مقامِ رشته‌ای استوار بر مفاهیم علمی پی‌ریزی کند. این امر مستلزم گسستن از تمامیِ نظریه‌های روایت، نظریه‌های غایت‌شناختی و انسان‌گرایانه درباره‌ی تاریخ، و خلق نظریه‌ای ماتریالیستی درباب مصنوعاتِ تاریخی است. (نک: روایت‌شناسی؛ نقد ماتریالیستی).

تحولات جدید

ناقدان مارکسیستِ معاصر مواضع نظریِ پیش از خود را به شیوه‌های خاصِ خود ترکیب کردند و آن‌ها را شرح و بسط دادند و به کار گرفتند. درواقع، نه تنها برداشت واحدی از نقد مارکسیستی وجود ندارد، بلکه تنوع بسیاری هم در این زمینه مشاهده می‌شود؛ مثلاً، فردریک جیمسون مارکسیسم را جامع‌ترین افقِ هرگونه تفسیری می‌داند و از آن دفاع می‌کند، زیرا مارکسیسم روشی عمدتاً بسترساز و تاریخ‌پرداز را فراهم می‌آورد، روشی که هم متون را

درچارچوب بستر تاریخی آن‌ها تفسیر می‌کند، و هم از رهگذرِ خوانش متون، به فهم زمینه‌های تاریخی نائل می‌آید. (نک: افق ایدئولوژیک).

ریموند ویلیامز با تهیه‌ی فهرستی از مفاهیمِ اصلیِ نقدِ مارکسیستی و توضیح آن‌ها (نک: منبع [۱۶۲۱])، به همراه مفاهیم تازه‌ای که خود آن‌ها را طراحی کرده بود، چارچوب نظام‌مندی از چشم‌انداز فرهنگیِ مارکسیستی به دست داد. از نظر ویلیامز، فرهنگ طیفی از فرآورده‌های متنوع ــ از برنامه‌های تلویزیونی تا اُپرا ــ را دربرمی‌گیرد که باید تحلیلی ماتریالیستی از آن‌ها به دست داد؛ تحلیلی که کانون توجه و تمرکزِ آن به تولید متون، به رمزگان و سایر مؤلفه‌های اجتماعی-فرهنگیِ متون، و به دریافت آن‌ها معطوف است. این نظر، استیوارت هال و دیگر مارکسیست‌های انگلیسیِ منسوب به مدرسه‌ی مطالعات فرهنگی بیرمنگام را تحت تأثیر قرار داد. (نک: ماتریالیسم فرهنگی).

در مقابلِ این سنتِ مارکسیِ «انسان‌گرا»، گرایش‌های «علمی‌تر» و ساختارگرایانه‌تری قد عَلَم کردند. درنتیجه، بحث‌های مهمی در درونِ سنتِ مارکسیستی و نیز میان مارکسیست‌ها و سایر سنت‌ها درگرفت. مثلاً، مارکسیست‌هایی که گرایش ساختارگرایانه‌ی برجسته‌تری دارند، عمدتاً فرهنگ را شکلی از سلطه می‌دانند، حال آن‌که مارکسیست‌های انسان‌گرا آن را ابزاری بالقوه برای رهایی می‌دانند. در چارچوب تجزیه و تحلیلِ متون، مارکسیست‌های انسان‌گرا بیشتر به معنا و محتوای ایدئولوژیکیِ متون توجه نشان می‌دهند و روش‌های هرمنوتیکی را به کار می‌گیرند، حال آن‌که مارکسیست‌های ساختارگرا، از رهگذرِ تحلیلِ عناصرِ صوریِ متون و عملکردِ آن‌ها، به بررسیِ این مسئله می‌پردازند که متون چگونه عمل می‌کنند و معنا و ایدئولوژی تولید می‌کنند. از این گذشته، ساختارگرایان و پساساختارگرایان توجه خود را بر تضادها و گسست‌های متن و نیز بر شیوه‌ای که ایدئولوژی در متن نمودار می‌شود متمرکز می‌کنند (ماشری، ۱۹۷۸؛ اسپیواک، ۱۹۸۷)؛ این در حالی است که متفکرانِ مکتب فرانکفورت و دیگران به شیوه‌های کارکرد ایدئولوژی و «راهبردهای کنترلیِ» متن توجه نشان می‌دهند (فردریک جیمسون).

به‌علاوه، بسیاری از ناقدان مارکسیستِ معاصر، نقدِ ایدئولوژیکِ مارکسیِ کلاسیک را با نظریه‌ی فروید، فمینیسم، پساساختارگرایی، هرمنوتیک و سایر رهیافت‌های معاصر ــ مانند رهیافت‌هایی که در هر یک از این حوزه‌ها از نقد مارکسیستی بهره گرفته‌اند ــ درآمیخته‌اند. مثلاً گایاتری چاکراوورتی اسپیواک واسازیِ دریدا را با مارکسیسم، فمینیسم، و تحلیل «صداهای دیگر» در جهان سوم، گروه‌های حاشیه‌ای یا اقلیت درمی‌آمیزد. (نک: روان‌کاوی، نظریه‌ی؛ نقد فمینیستی؛ نظریه‌ی پسا-استعماری).

این تنوعِ نگرش‌های مارکسیستی به این پرسش دامن می‌زند که آیا نقد مارکسیستیِ التقاطی به ورطه‌ی کثرت‌گراییِ لیبرال سقوط نمی‌کند و هویتِ خودویژه‌اش را از دست نمی‌دهد. ایگلتون مصرانه پاسخ می‌دهد که نقد اصیلِ مارکسیستی هویتِ خود را در درجه‌ی اول به‌واسطه‌ی تعهداتِ سیاسیِ خود حفظ می‌کند. به این ترتیب، او روش‌های نظریِ متنوعی را با آن‌چه «نقد سیاسی» می‌نامد و آن را معیار اصلیِ رهیافت مارکسیستی می‌داند، ترکیب می‌کند.

به تازگی، نقد مارکسیستی وارد مباحثات

مربوط به پسامدرنیسم شده است. جیمسون از نقد مارکسیستیِ سرمایه‌داری استفاده می‌کند تا پسامدرنیسم را به‌ مشابه‌ی «منطق فرهنگیِ سرمایه‌داریِ متأخر» (۱۹۸۴) تفسیر کند. او معتقد است که نظریه‌ی مارکسیستی بهترین چارچوب را برای تفسیر فرهنگ معاصر به دست می‌دهد و برای اثبات این مدعا مطالعات دامنه‌داری انجام می‌دهد.

اما سایر ناقدان مارکسیست مانند استیوارت هال و همکاران وی در مدرسه‌ی مطالعات فرهنگی بیرمنگام، مبانی پسامدرنیسم را به نقد کشیدند، اما درعین حال، کوشیدند تا از جنبه‌های مترقیِ آن نظیر تمرکزِ بسیارِ آن بر فرهنگ عامه و نقد آن بر مدرنیسم و مدرنیته استفاده کنند. برخی از نظریه‌پردازانِ مارکسیست بخش‌هایی از نظریه‌های پسامدرنِ ژان بودریار، ژان‌فرانسوا لیوتار، میشل فوکو، و دیگران را در قالب یک نقد مارکسیستیِ احیاشده می‌گنجانند، و این در حالی است که برخی دیگر مانند یورگن هابرماس پسامدرنیته را به‌مثابه‌ی شکلی از ایدئولوژیِ بورژوایی مورد حمله قرار می‌دهند.

با این‌که بسیاری بر این باورند که نقد مارکسیستی بیش از اندازه توجه خود را بر طبقه متمرکز می‌کند و توجه کمتری به نژاد، جنسیت، قومیت، و سایر «مواضع سوژگانی» دارد، اما این نقد همچنان نیرویی زنده در صحنه‌ی دنیای معاصر است. همچنین، امروزه نقد مارکسیستی نقدی چندسویه از ایدئولوژی به دست می‌دهد و همچنان می‌کوشد تا نوآوری‌های نظریِ تازه‌ای در نظریه‌ی مارکسیستی بکند. این امر از سویی، به افزایش التقاط و تنوع در نقد مارکسیستی می‌انجامد و از سوی دیگر، نظریه‌ای بازتر و انعطاف‌پذیرتر را به وجود می‌آورد.

← **نقد ماتریالیستی؛ ماتریالیسم فرهنگی؛ مکتب فرانکفورت؛ شیوه‌ی تولید ادبی؛ شیءشدگی؛ پراکسیس؛ دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت؛ هژمونی**

Douglas Kellner

نقد مکالمه‌ای **(Dialogical Criticism)**

نقد مکالمه‌ای مجموعه‌ی متنوعی از نظریه‌پردازی‌های انتقادی را دربرمی‌گیرد که در سه دهه‌ی نخستِ این سده صورت گرفته‌اند؛ وجه مشخصه‌ی این نقد توجه به دو عامل است: یکی بافت تاریخی و انتقادیِ وسیع‌ترِ یک متن و دیگری، به ویژه در درونِ یک متنِ خاص، ناهمگنیِ چندآواییِ آن. عموماً میخاییل باختین را الهام‌بخش و راهنمای این نوع نقد می‌شناسند. مارتین بوبر که معاصر باختین و فیلسوفِ اصیلِ «مکالمه‌گری» بود (من و تو، ۱۹۲۳)، و فرانسیس ژاکِ فیلسوف (مکالمه‌ها، ۱۹۷۹) نفوذی همپای او نداشتند. بحث و جدل درباب مواضع سیاسیِ باختین (این که آیا او مارکسیست بود یا انسانگرایی لیبرال) در آثارِ انتقادی‌ای که به بسط و گسترش اندیشه‌های او پرداخته‌اند یا آن‌ها را به کار بسته‌اند، نیز وجود دارد. بنا بر این، «مکالمه‌گریِ» باختین را می‌توان هم در آثار ناقدان سیاسی مشاهده کرد و هم در آثار ناقدانِ غیرِسیاسی. در این‌جا، بحث درباب نقد مکالمه‌ای را فقط به باختین در مقامِ یک ناقدِ مکالمه‌ای و نیز به نقدِ ملهم از آرای باختین منحصر کرده‌ایم. (نک: دوصدایگی / مکالمه‌گری).

باختین در مقامِ یک ناقد مکالمه‌ای

«مکتب انتقادیِ» باختین را باید به دلیل دیدگاهِ انسان‌شناختی‌ای که نسبت به جهان دارد، نقدی با یک بنیان اخلاقی دانست و نباید آن را به نوعی فنِ تجزیه و تحلیلِ صوریِ محض فروکاست. چنین نگاهی بر دو مرحله از زندگی وی که بیشتر مورد بررسی قرار گرفته، سایه افکنده است: مرحله‌ی نخست به سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۳۰ مربوط می‌شود که طی آن، او اندیشه‌ی خود را درباره‌ی چندآوایگی، «گفته» و «کلام دوصدایی» در آثار داستایفسکی بسط می‌دهد؛ و مرحله‌ی دوم از اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ تا دهه‌ی ۱۹۵۰ را در بر می‌گیرد که طی آن، توجهِ او معطوف به گفتمان در رمان و خصوصیتِ کارناوالیِ آثار رابله است. (نک: کارناوال). به طورِ کلی نوشته‌های باختین در آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ و آثار متعلق به دو دهه‌ی آخرِ زندگیِ او نقش چندانی در بسط نقد مکالمه‌ای نداشته‌اند.

رهیافت مکالمه‌ای نخستین بار در کتاب مسائل بوطیقای داستایفسکی ــ که باختین در سال ۱۹۲۹ آن را نوشت ــ به‌منزله‌ی ابزاری برای نشان دادنِ گرایش داستایفسکی به خلقِ یک فضای متنی ظاهر می‌شود؛ فضایی که در آن چندین صدا به وضوح شنیده می‌شوند، صداهایی که با هم حرف می‌زنند، پاسخ یکدیگر را می‌دهند، اما هیچ یک بر دیگری تسلط ندارد. در این کتاب، باختین داستایفسکی را «خالقِ رمانِ چندآوا» معرفی می‌کند: «در واقع، کثرتِ صداها و آگاهی‌های مستقل و جداگانه، و چندآوایگیِ اصیلِ صداهای کاملاً معتبر، مشخصه‌ی اصلیِ رمان‌های داستایفسکی است» ([۶۹]، ص ۶). باختین گفتمانِ مکالمه‌ایِ رمانِ داستایفسکی را در مقابل تک‌گوییِ گفتمانِ سنتیِ مؤلف‌محور قرار می‌دهد که در آن یک صدا بر صداهای دیگر تسلط دارد. (نک: رمان چندآوا).

نقدهای باختین از دو لحاظ مکالمه‌ای است. نخست این که او نوعاً نقدی تمام‌عیار از رویکردهای گوناگونِ نظری و ایدئولوژیک نسبت به موضوعِ مورد بررسی خود به دست می‌دهد. مثلاً هم در مسائل بوطیقای داستایفسکی و هم در رابله و جهان او (۱۹۶۵)، باختین کارش را با ایجاد مکالمه‌ای میانِ بررسی‌های پیشین و تفسیرهای خودش شروع می‌کند؛ چنین شیوه‌ای وجه مشخصه‌ی اندیشه‌ی باختین است؛ اندیشه‌ای که همواره خود را در دلِ جریان پویای یک جنبش تاریخی و اجتماعیِ گسترده‌تر می‌بیند. باختین تحلیلِ خود را در حوزه‌ی انتقادی‌ای قرار می‌دهد که خود به دقت توصیف‌اش کرده است، و درنتیجه، کارِ خود را مرحله‌ای موقتی می‌داند که ممکن است به زودی در پیوستارِ تحول‌یابنده‌ی نظریه‌ی انتقادی اصلاح گردد و یا به کلی کنار گذاشته شود. دومین دلیلی که برای مکالمه‌ای بودن اندیشه‌ی باختین می‌توان ارائه کرد، این است که او ناهمگنیِ مبتنی بر چندآوایگی (یعنی مکالمه‌گری) را نزد برخی از نویسندگان بزرگِ عالم ادبیات به نمایش می‌گذارد (رابله، سروانتس، داستایفسکی).

رویکرد باختین از حیث دیگری هم رویکردی مکالمه‌ای است؛ چراکه او برای مشخص کردنِ موضوعِ تأملاتِ خود، رشته‌های تحلیلی گوناگونی را به کار می‌گیرد. او مفاهیم مورد نیاز خود را از موسیقی (چندآوایگی یا پلی‌فونی)، علوم طبیعی (کرونوتوپ)، روان‌ـشناسی (خود/دیگری)، فلسفه (ارزش)، انسان‌شناسی (کارناوال) و زبان‌شناسی (گفته) اخذ می‌کند. تنوع این رشته‌ها و مکمل یا متضاد بودنِ

آن‌ها با یکدیگر، مانع از هرگونه نتیجه‌گیریِ تک‌گویه (تک‌صدایی) می‌شود. طرد مفهوم ثبات را می‌توان در نقد باختین بر صورت‌گرایی روسی و رویکردهای نشانه‌شناختی که تعاریفی خشک و دقیق دارند و به اعتقاد او، به متن همچون یک کلِّ نفوذناپذیرِ معنادار می‌نگرند، نیز مشاهده کرد. (نیز نک: نشانه‌شناسی).

باختین تحلیلی را که بافتِ (اجتماعی ـ تاریخی، ایدئولوژیک) تولیدِ متن و نیز بافتِ دریافتِ آن را نادیده می‌انگارد، مردود می‌شمارد. از این رو، او در مقدمه‌ی خود بر رابله و جهانِ او، به آن دسته از مطالعاتِ آثار رابله که به جنبه‌های فرهنگی، مردمی، و تاریخیِ کارناوال بی‌توجه مانده‌اند، حمله می‌کند.

در مقابلِ جزمی‌نگری که ضرورتاً تک‌گویه است، باختین پرسش‌هایی را طرح می کند و در مقابلِ این پرسش‌ها، پاسخ‌ها و فرضیه‌هایی ارائه می‌دهد؛ اما پاسخ‌های او گشوده و ناتمام باقی می‌مانند، چراکه به اعتقادِ او، پاسخ‌ها، ذاتاً، باید هم این‌چنین باشند: «کلام اول و آخری در کار نیست، بافت مکالمه حد و مرزی ندارد (این بافت به گذشته‌ای نامحدود و آینده‌ای بی حد و حصر گسترش می‌یابد). حتی معناهای گذشته، معناهایی که در مکالمه‌ی سده‌های گذشته زاده شده‌اند، هیچ‌گاه ثابت نمی‌مانند (نهایی نمی‌شوند، یک بار برای همیشه پایان نمی‌گیرند)، بلکه همیشه در فرآیند رشد و گسترشِ متعاقب و آینده‌ی مکالمه تغییر می‌کنند (نو می‌شوند)» ([۷۰]، ص ۱۷۰). هدف باختین وارسیِ تنش‌های موجود در یک متن، و توضیح و تحلیلِ پویش‌های مکالمه‌ایِ آن است و نه حلِّ آن‌ها حتی به شیوه‌ای دیالکتیکی؛ زیرا به دیده‌ی او، دیالکتیک پرداخته‌ترین و بنا بر این، مخرب‌ترین صورتِ اندیشه‌ی تک‌گویه است.

اما باختین، به رغم اندیشه‌های خود، همیشه هم در برابرِ وسوسه‌های ایدئالیسم ــ که خود صورتی از اندیشه‌ی تک‌گویه است ــ مقاومت نمی‌کند. در رابله و جهانِ او، به نظر می‌رسد که او مفهومی سطحی، «خوش‌بینانه»، یا آرمان‌شهری را از نقشِ مرکزگریزانه‌ی (یا ویران‌سازِ) فرهنگِ توده‌ای مطرح می‌کند و آن را در مقابلِ نیروهای مرکزگرا یا طبقاتیِ فرهنگِ رسمی قرار می‌دهد. به همین ترتیب، در مقاله‌ی «به سوی روش‌ـ شناسی علوم انسانی»، او از فرضیه‌ی بازگشتِ جاودانیِ معنا که همچون قفنوس مدام از خاکستر خود سر بر می‌آورد، جانب‌داری می‌کند: «هیچ چیز یک‌سره نمی‌میرد: هر معنا جشنِ بازگشتِ خود را دارد. مسئله، مسئله‌ی زمان موعودِ آن است» (زمان موعود زمانی تاریخی است که از پسِ دوره‌های طولانی فرامی‌رسد) (ص ۱۷۰). ابهامِ موجود در این نحوه‌ی بیان به برخی از منتقدان امکان داد که باختین را در رده‌ی متفکران متافیزیکی یا استعلایی قرار دهند. اما چنین دیدگاهی کاملاً در تضاد با دیدگاه‌هایی است که بر اساسِ آن‌ها، هنگامی که معناها (یا تفسیرها) در بسترِ تاریخ از نو ظاهر می‌شوند، همواره قالبی نو و دگرگونه دارند.

نقد ملهم از باختین

مفاهیم اصلیِ اندیشه‌ی باختین و مفاهیمی که به فراوانی در نقدِ مکالمه‌ای مورد استفاده قرار گرفته‌اند عبارت‌اند از: چندآوایگی، کارناوال، دیگربودگی (خود/دیگری)، ژانر، هم‌آمیزی، تک‌گویه‌گی، بافت، و کرونوتوپ (مقوله‌ای تحلیلی که برای درکِ یکپارچه‌ی ابعادِ مکانی و زمانیِ متون مورد استفاده قرار می‌گیرد). بیشترِ

ناقدان ترجیح داده‌اند که یکی از این مقوله‌ها را انتخاب کنند و آن را در موردِ یک متنِ معین به کار بندند (متنی ادبی، انسان‌شناختی، فلسفی و غیره). تنها تعداد اندکی نظیر تزوتان تودوروف (فرانسه)، مایکل هولکویست (آمریکا)، آندره بِلو (کانادا)، کن هرشکوپ (انگلستان)، و برخی از ناقدان فمینیست (پاتریشیا یگر، آمریکا؛ میریام دیاز ـ دیوکارِتس، هلند) کوشیده‌اند تا نقد مکالمه‌ای را در قالب یک چارچوب مفهومیِ گسترده، ارائه کنند. گرچه در این دیدگاه‌ها، اختلاف نظر زیادی در موردِ روش‌شناسیِ دقیقِ این رویکرد وجود دارد، اما غالب ناقدان بر این باورند که اندیشه‌های باختین اهمیت بسیاری در ترغیبِ تفکرِ بین‌رشته‌ای داشته‌اند.

تزوتان تودوروف

به نظر تودوروف، ناقد مکالمه‌ای فرض را بر این می‌گیرد که حقیقت (در معنای خردورزی درباره‌ی یک متن) قابل حصول است، گرچه ممکن است هیچ‌گاه حاصل نشود. وی معتقد است که رابطه‌ی مطلوب میان ناقد و متنِ مورد مطالعه، نوعی رویارویی یا مکالمه‌ی میان دو صدای جداگانه است که هیچ‌یک از آن‌ها بر دیگری برتری ندارد. ناقدِ مکالمه‌ای «با» آثار ادبی حرف می‌زند و نه «درباره‌ی» آن‌ها. متنی که باید مورد بررسی قرار گیرد یک گفتمان زنده است و نه ابژه‌ای که ناقد باید به‌کمکِ نظریه بر آن چیره شود. نقدمکالمه‌ای اگر بر این اصول استوار باشد، از دام جزمیت (برتری قائل شدن برای صدای ناقد) و نسبی‌نگری (که بنا بر آن، همه‌ی تفسیرها به یک اندازه معتبرند) می‌گریزد. کتابِ تسخیر آمریکا نوشته‌ی تودوروف، که مطالعه‌ای است درباب مبارزه‌ی میان صداهای استعمارگرِ کاشفانِ اروپایی و صداهای استعمارشده‌ی سرخ‌پوستانِ بومیِ آمریکا، نمونه‌ای است از نقد مکالمه‌ای. (نیز نک: نظریه‌ی پسا ـ استعماری).

مایکل هولکویست

آراءِ هولکویست شالوده‌ای فلسفی، یا مشخصاً، شالوده‌ای معرفت‌شناختی را برای نقد مکالمه‌ای فراهم می‌آورند. از این دیدگاه، مکالمه‌گریِ باختین پیش از هر چیز تأملی است درباب زبان (مکالمه‌ای درباب مکالمه)، یا شیوه‌ای است برای درک رفتار انسان از رهگذرِ مطالعه‌ی زبان. مکالمه‌گری و درنتیجه، نقدِ مکالمه‌ای با شیوه‌ی جدیدِ نگاه به جهان که در آغاز این سده از نظریه‌ی نسبیتِ آینشتاین الهام گرفته بود، تناظر دارد. در نقدِ مکالمه‌ای، در دو سطح، معنا به‌عنوانِ امری نسبی یا رابطه‌ای درک می‌شود: نخست این که ناقدِ مکالمه‌ای هرگز نسبت به این امر که معناپژوهیِ او پدیده‌ای سه‌بخشی است بی‌توجه نمی‌ماند؛ پدیده‌ای که مشتمل است بر ناقد، متنِ مورد مطالعه، و رابطه‌ی میان آن دو. دوم این که ناقدِ مکالمه‌ای هیچ‌گاه به جستجوی معنای واحد در یک متن بر نمی‌آید. آن‌چه ناقد باید به شرح آن بنشیند، معناهای رقیب و روابط میان آن‌ها در یک متن است. زندگی‌نامه‌ی فکریِ باختین را که کاترینا کلارک و مایکل هولکویست فراهم آورده‌اند، باید تصویری از رویکردِ مکالمه‌ای دانست: در این کتاب رابطه‌ی میان باختین و سایر متفکران مهم زمانِ او همچون یک مکالمه تصویر شده است.

آندره بِلو

بِلو ناقد و نظریه‌پردازی است که بخشی از کار خود را بر پایه‌ی مفهوم کارناوال، آن‌گونه که

در بررسیِ باختین از آثار رابله آمده است، استوار می‌کند. وی رویکردی جامعه‌شناختی (یا اجتماعی ـ انتقادی) دارد و از ابزارهای روایت ـ شناسی بهره می‌گیرد. (نیز نک: نقد اجتماعی). بلو هم ادبیات کِبِک و هم جامعه‌ی کِبِک را عمیقاً سرشار از عناصر کارناوالی می‌بیند: آمیزه‌ی تناقض‌آمیزی از فرهنگِ والا یا «رسمیِ» فرانسه (یا کلاً اروپا)، فرهنگِ انگلیسی‌زبانِ آمریکای شمالی، و فرهنگ «توده‌ایِ» بومیِ کِبِک. بلو بر این باور است که نقد مکالمه‌ای را باید از دام پوزیتیویسم، تفکر دوگانه‌بین، قوم‌محوری، کلام‌محوری، و ایدئالیسم دور نگاه داشت. تحلیل‌های مکالمه‌ایِ او از فرهنگ، جامعه و زبانِ کِبِک، بر منشِ گشوده و همواره متحولِ واقعیت‌های اجتماعی استوار است و بر آن تأکید می‌کند.

کن هرشکوپ

شالوده‌ی برداشت هرشکوپ از نقدِ مکالمه‌ای این است که اختیار کردنِ مفاهیم باختین، عملی بی‌طرفانه یا دل‌بخواهی نیست، بلکه همواره عملی سیاسی است. فهم مکالمه‌گریِ باختین فقط می‌تواند، به‌نوعی، «رسوب کاربردهای گذشته‌ی» این مفهوم باشد ([۷۱۴]، ص ۳). مکالمه‌گری که ریشه در مارکسیسم دارد، اصلی انتزاعی نیست، بلکه مجموعه‌ای از فعالیت‌های پراکنده‌ی انتقادی (نظیر نقیضه، کُلاژ، سبک‌پردازی و غیره) است، که باختین و ناقدان پس از او بدان‌ها پرداخته‌اند. (نیز نک: نقد مارکسیستی). به دلیل ابهام‌های موجود در نوشته‌های خودِ باختین درباره‌ی مکالمه‌گری، برخی دخل و تصرف‌ها در این مفهوم، آن را به یک اصلِ استعلاییِ گفتمان بدل کرده است. هرشکوپ در برابرِ این نوعِ «نظریه‌گرایی» (اصطلاحی که باختین برای اشاره به رویکرد غیر تاریخی به مطالعه‌ی فرهنگی به‌کار می‌گیرد) موضع می‌گیرد. به بیان دقیق‌تر، مکالمه‌گری کنشی انتقادی است که هدفِ آن نقاب برداشتن از چهره‌ی زبان‌های اجتماعی است. مکالمه‌گری نیروهای متعارضِ بافت را تبیین می‌کند؛ بافتی که در چارچوب آن گفته‌های اجتماعاً مشروط تولید می‌شوند.

فمینیسم

اغلبِ ناقدانِ فمینیستی که نگره‌ای مکالمه‌ای دارند، اندیشه‌های باختین را برای حمله بردن به اسطوره‌های مردسالارانه (یا تک‌گویه) درباره‌ی زنان و زبان، سودمند می‌دانند. اما از آن‌جا که باختین به مقوله‌ی جنسیت بی‌اعتنا بود (و این موضوع را زن‌ستیزی یا «نقطه ضعفِ» اندیشه‌های او تلقی کرده‌اند)، فمینیست‌ها معتقدند که باید مفاهیمِ ساخته و پرداخته‌ی او را اصلاح کرد، و آن‌ها را نسبت به مقوله‌ی جنسیت حساس کرد. ناقدان فمینیست نسبت به گرایش‌های آرمان‌شهریِ باختین، آن‌گونه که در کتاب رابله و جهانِ او بیان شده است، نیز چون و چرا می‌کنند. فرهنگ کارناوالی بیش از آن که وجه مشخصه‌اش بازیِ آزادانه‌ی گفتمان‌ها یا صداها باشد (چنان‌که گاه باختین می‌گوید)، مبارزه‌ی قدرتِ نابرابری است که در آن برخی از صداها همواره می‌کوشند تا صداهای دیگر را تحت کنترل خود در آورند. ناقدانی مانند پاتریشیا یگر و میریام دیاز ـ دیوکارتس در مفاهیم کارناوالی، چندصدایگی (حضور چندین صدا در یک موقعیت کلامیِ معین)، خود / دیگری، و هم‌آمیزی (گرد آوردنِ ژانرهای ادبیِ گوناگون در یک متنِ معین) کند و کاو کرده‌اند تا روایت اصیلی از نقد

مکالمه‌ای به دست دهند. (نک: نقد فمینیستی؛ مردسالاری؛ بازی).

نقد مکالمه‌ای رویکردی نیست که به راحتی بتوان آن را تعریف کرد یا رابطه‌ی آن را با دیگر رهیافت‌های انتقادی تعیین کرد. اما گفته می‌شود که مکالمه‌گری، بیش از هر رویکرد دیگری، با واسازی سرِ ناسازگاری دارد. در اندیشه‌ی باختین، یک صدای خاص (با لحن و آهنگ خاصِ خود) مقوله‌ای بنیادین است، حال آن که واسازی سوژه‌گی را یکسره به یک معضل بدل می‌کند. بیشترِ ناقدانِ مکالمه‌ای در پی آنند که مکالمه‌ای انتقادی و انعطاف‌پذیر با سایر رویکردها داشته باشند. گرچه برخی از مفسران، گنگی و ابهامِ درونیِ مکالمه‌گری را نوعی ضعف تلقی می‌کنند، اما بیشترِ آن‌ها همین موضوع را بزرگ‌ترین نقطه‌ی قوتِ آن می‌دانند.

← دوصدایگی /مکالمه‌گری؛ چندآوایگی / مکالمه‌گری؛ چندزبان‌گونگی؛ رمان چندآوا؛ تک‌گویگی؛ درونه‌گیری

Thierry Bellegnic & Clive Thomson

نقد نمایش **(Performance Criticism)**

نقدِ نمایش، متنِ مکتوبِ یک نمایش را چونان نوشته‌ای بررسی می‌کند که قرار است در یک نمایش به اجرا درآید. نقدِ نمایش روشی تحلیلی است مبتنی بر این فرض که نمایش‌نامه‌ها برای اجرا نوشته می‌شوند؛ بنابراین، آن‌ها را باید در پرتو شرایط نمایشی مطالعه کرد؛ شرایطی که این متون اساساً برای آن‌ها نوشته شده‌اند و در همین شرایط روی صحنه رفته‌اند و می‌روند. ناقدانی از قبیلِ ریموند ویلیامز، جان استیان، برنارد بکرمن، و جان راسل براون با در نظر گرفتن آثار هنرمندان تئاتر و با توجه به تجربیات آنان درمقامِ تهیه‌کننده، کارگردان و بازیگر نمایش‌ها، شالوده‌های اصلیِ نقد نمایش را پی ریختند. از نظر آنان نقد نمایش رهیافتی متمایز در تجزیه و تحلیل متون نمایشی است و به این ترتیب، آنان باب گفتگو در مورد نظریه و عملِ این عرصه را گشودند.

تحولات تاریخی

اگر بتوان از زادگاهی نمادین برای نقدِ مدرنِ نمایش سخن به میان آورد، بی‌شک باید به نمایشی که ویلیام پوئل در سال ۱۸۸۱ به روی صحنه برد، اشاره کرد. او در این نمایش، قطعه‌ی نخست هملت را با جامه‌های عصر الیزابت و روی صحنه‌ای خالی متعلق به این دوران و با ابیاتی که با ضرباهنگ تندِ عهدِ الیزابت ادا می‌شد، اجرا کرد. این نمایش تجربی به صراحت نشان می‌دهد که در نقد نمایش، تحقیقات تاریخی تا چه اندازه اهمیت دارند. منشِ باستانیِ نمایش نیز تلویحاً بر ضرورتی دیگر اشاره دارد: بررسی نمایش‌ها در قالب اصطلاحات نمایشیِ سایر دوره‌ها، از جمله دوران امروز.

در کلِ تاریخِ نقد ادبی مقاطع کوتاهی از نقد نمایش را می‌توان یافت. در رساله‌ی ایون (حدود ۳۹۰ سال پیش از میلاد)، وقتی سقراطِ افلاطون توجه خود را بر دو عنصرِ اصلی تئاتر ــ ایونِ بازیگر یا راوی و تماشاگر یا مخاطب ــ معطوف می‌کند درواقع، نقش یک ناقد نمایش را بازی می‌کند. سقراط از ایون می‌خواهد تا آن‌چه را که در یک نمایشِ موفق رخ می‌دهد نام ببرد، و از این طریق، می‌خواهد بر این ادعای خود صحه بگذارد که همان‌گونه که الاهه‌ی شعر منبعِ الهامِ شاعر است و با رشته‌ای از عواطف وی را تسخیر می‌کند، شعرِ شاعر هم منبعِ الهامِ عواطف در راویِ نمایش

می‌گردد و راوی نیز موجبِ انگیزشِ این عواطف در تماشاگر می‌شود. در رساله‌ی جمهورِ افلاطون (۳۷۰ پیش از میلاد)، سقراط مورد مشابهی را مطرح می‌کند. از آن‌جاکه شاعران به‌جای عقل، به عواطف مخاطبان خود میدان می‌دهند، از ورود به جمهوریِ آرمانی منع می‌گردند. کاربرد اصطلاح نمایش نزد افلاطون، از دو جهت درخورِ توجه است. نخست افلاطون می‌خواهد با توسل به نمایش، برخی براهینِ فلسفی را اثبات کند و تلویحاً می‌گوید که متون تنها به یک شیوه به اجرا درمی‌آیند (این دیدگاه ممکن است تاحدودی از میزان بالای سبک‌پردازیِ نمایشِ کلاسیکِ یونان نشأت بگیرد). دوم این که مباحث افلاطون نوعی تعصبِ ضدنمایشی را نیز آشکار می‌سازند. افلاطون معتقد است شاعرانِ مقلدِ فریبکار و خودخواه به‌جای برانگیختن واکنش‌های منطقیِ فلسفی در مخاطبان، تجربیات عاطفیِ زودگذر و ناموجهی را به آنان عرضه می‌کنند و از این طریق، شخصیت و سلایق آن‌ها را تباه می‌سازند.

ارسطو در برخی جنبه‌های این تعصبات با افلاطون هم‌رأی است، و در بوطیقا (۳۲۲ـ۳۳۵ پیش از میلاد) آن‌ها را شرح و بسط می‌دهد. او «صحنه‌ی نمایش» را کم‌اهمیت‌ترین عنصر تراژدی می‌داند، زیرا این عنصر جنبه‌ی هنریِ بسیار ناچیز، و کمترین پیوند را با هنر شاعری دارد. زیرا ما تقریباً می‌توانیم مطمئن باشیم که قدرت تراژدی حتی در امر بازنمایی و یا کنشِ بازیگران نیز نهفته نیست. افزون بر این، خلق جلوه‌های نمایشی عمدتاً متکی به کارِ صنعتگرِ صحنه‌آرا است تا کار شاعر ([۸۵۴]، ص ۲۹). وقتی صنعتگران و بازیگرانی که در تولیدِ یک نمایش مشارکت داشته‌اند کوچک شمرده شوند (که این امر هم تاحدودی منشأ اجتماعی دارد)، آن‌گاه عناصر ادبی نمایش ـ پیرنگ، شخصیت، مفاهیم، طرز بیان ـ در حکم عناصرِ بنیادینِ کارِ نمایش‌نامه‌نویس برجسته می‌شوند. (نیز نک: داستان / پیرنگ). در این‌جا، نکته‌ی مهم این است که این دیدگاه تأییدی است بر این نظر که گوهرِ یک نمایش پیش از اجرای آن و مستقل از آن، وجود دارد. با این همه، ارسطو بسیار بیشتر از افلاطون به جنبه‌های نمایشیِ نمایش توجه می‌کند، و بحث او درباره‌ی تاریخِ تئاتر یونان، دیدگاهش پیرامون عناصر سازنده‌ی تراژدی، و نظریه‌اش درباره‌ی تأثیر پالاینده‌ی نمایش بر مخاطبان، شاهدِ این مدعا است. نظریه‌ی او درباره‌ی تراژدی مبتنی است بر شناخت نمایش به‌مثابه‌ی اثری اجراشده؛ وقتی او از پیرنگِ نمایشِ اورپید دفاع می‌کند و می‌گوید «بهترین شاهد، روی صحنه و در دلِ کشمکشِ دراماتیک ایستاده است، و اگر چنین نمایش‌هایی خوب طراحی شوند عملاً تراژیک‌ترینِ نمایش‌ها خواهند بود» (ص ۳۴)، بر نکاتِ اصلیِ استدلال خود مهر تأیید می‌زند.

در تاریخ نقد، بارها و بارها اجرای نمایش خوار شمرده شده است؛ در سده‌ی نوزدهم چارلز لمب به این نتیجه رسید که اساساً به صحنه بردن نمایش‌نامه‌ی شاه‌لیر شکسپیر ناممکن است؛ در سده‌ی بیستم برخی هواداران نقد نو جنبه‌های اجراییِ نمایش‌نامه را فرع بر عناصرِ کلامی آن می‌دانستند. می‌توان ادعا کرد نقدِ امروزینِ نمایش تاحدودی در رد و ابطال این تعصب ضدِنمایشی عمل می‌کند. سایر تحولات گسترده‌ترِ فرهنگی نیز در جهت به زیر سؤال بردنِ این تعصبات حرکت کرده‌اند؛ تحولاتی از قبیلِ تلاش برای ایجاد تئاتر ملی در انگلستان، رشد گروه‌های نمایشیِ غیرِحرفه‌ای، نهادینه شدن مطالعات

هنرهای نمایشی در برنامه‌های آموزشی دانشگاه‌ها و کالج‌ها، و توجه دوباره و بنیادین به نمایش‌نامه‌نویسان برجسته‌ای همچون هنریک ایبسن و هرولد پینتر در هنر نمایش.

ناقدان نمایش اغلب در برابرِ روشِ غالب در نقد سده‌ی بیستم، یعنی نقد نو صف‌آرایی می‌کنند. تقابل‌های دوگانی از قبیلِ صفحه‌ی کاغذ در مقابل صحنه‌ی نمایش، خواننده در مقابل بیننده، متن در مقابل نمایش‌نامه، خلوت خاموش در مقابل جمع حضار، تحلیل دقیق در مقابل نگاهِ آشفته، همگی حاکی از این واقعیت است که نقدِ نمایش برای متمایز ساختن خود از نقد نو تا چه حد به خودِ نقد نو وابسته است. (نک: تقابل دوگانی). نقد نو هنرِ نمایش را یکی از اَشکالِ ادبی می‌داند و به این ترتیب، چنین فرض می‌کند که نمایش‌نامه‌ها اشعار پیچیده و شمایل‌های کلامی هستند و تمامی عناصر نمایش را در دل همین‌ها می‌توان مشاهده کرد. (نک: شمایل / شمایل‌شناسی). بر مبنای این دیدگاه، ظرافت‌های کلامی، الگوهای صور خیال، ساختارهای طنزآمیز، درونمایه‌ها و اَشکال متفاوت آن ــ یعنی همه‌ی ابزارهایی که یک نمایش به‌واسطه‌ی آن‌ها تولید معنا می‌کند ــ شالوده‌های منطقیِ درکِ هنرِ نمایش هستند. اما همان نیروهایی که اندیشه‌ی ارسطوییِ کوچک‌شماریِ اجرای نمایشی را از صحنه‌ی نقد بیرون راندند، روشِ برخوردِ نقدِ نو را نیز زیر سؤال بردند. پژوهش‌گران، ناقدان و نظریه‌پردازانِ ادبی نه تنها بیش از پیش به اجراهای حرفه‌ایِ نمایش‌ها توجه کردند، بلکه خود نیز به خلق، کارگردانی و بازی در نمایش‌های دانشگاهی دست زدند. چنین تجاربی درستیِ نظراتِ ریموند ویلیامز را در کتاب اجرای نمایش (۱۹۷۲) تأیید می‌کنند: «در اغلب اَشکالِ اندیشه‌ی معاصر جداییِ ادبیات از تئاتر مسلم انگاشته می‌شود؛ با این همه، می‌توان گفت که هنر نمایش هم تئاتر است و هم ادبیات، و در این میان، یکی از این دو فدای دیگری نمی‌شود، بلکه وجود هر یک واسطه‌ی وجودِ دیگری است» ([۱۶۱۹]، ص ۴). (نیز نک: ادبیات).

مفاهیم اصلی

نقد نمایش در شکلِ رادیکالِ خود بر این باور است که نمایش تنها به صورت اجراشده و روی صحنه وجود دارد. اما جریان اصلیِ نظریه و عملِ نقد نمایش، همچنان پژوهش در بابِ مناسبات متن و نمایش را در دستور کار خود دارد. گفته می‌شود که برای «درک کاملِ» سرشتِ حقیقیِ یک نمایش، اجرای آن نمایش ضروری است و نقد ادبیِ آن اجرا موجب می‌شود که متنِ مرده زنده شود و یا به قول جان استیان در انقلاب شکسپیر (۱۹۷۷)، اجرا سبب می‌شود «تجربه‌ای اصیل از شکسپیر به دست آوریم» ([۱۴۷۰]، ص ۱). همین استدلال با کمی جرح و تعدیل روشن می‌کند که چرا اجرای نمایش‌نامه‌ها تنها راهِ مطمئن برای آزمون و بررسی تفسیرهای آن‌ها است: متنی معتبر است که اجراشدنی باشد. بر اساسِ کاربرد این‌چنینیِ مفهومِ اجرا و نمایش، نمایش‌نامه‌ها بنا به تعریف، نوشته می‌شوند تا اجرا شوند ــ تا بازیگران متون را با صدای بلند به زبان بیاورند، در تالارِ نمایش حالتِ بصری خاص‌شان را به خود بگیرند و پیش روی مخاطبان، در زمان، جاری شوند.

توجه به اجرای نمایش در نقد امروزیِ نمایش قاعده است و نه استثنا. تجربه‌ی دیدن اجراهای آثارِ نمایشی در پژوهش‌هایی که درباره‌ی کار برخی نویسندگان انجام گرفته‌اند

تأثیر گذاشته است: کارِ تحقیق ــ رفتن به تئاتر ــ با مصاحبه‌هایی با کارگردانان، هنرپیشگان، طراحان، گروه فنی، و نمایش‌نامه‌نویسان همراه شده است. ناقد نمایش‌نامه را بررسی می‌کند تا دریابد هنگام اجرا چه بخش‌هایی از آن حذف شده، چه چیزهایی اضافه شده و چه جابه‌جایی‌هایی صورت گرفته است و هر یک از اعضای گروهِ نمایش چه تفاسیری برای نمایش‌نامه دارند. بررسی ویژگی‌های تالار نمایش، صحنه‌ی نمایش، پوشاک، وسایل صحنه، نورپردازی، موسیقی و جلوه‌های صوتی نیز بخشی از کارِ نقد نمایش است. ناقدان این امکان را دارند که به‌عنوانِ «ناظر» در جلسه‌های تمرینِ یک نمایش حاضر شوند. برخی ناقدان روند ساختِ یک نمایش را از آغاز تا پایان دنبال می‌کنند ــ ساختِ نمایش با خواندن نمایش‌نامه و تمرین آن آغاز می‌شود تا به مرحله‌ی پیش‌نمایش برسد و سپس اجراهای آزمایشی و درنهایت، اجرای اصلی به روی صحنه می‌رود. نحوه‌ی برخورد تماشاگران و منتقدان نیز جزءِ مهمی از این روند به شمار می‌آید. نقد نمایش با توجه به امکان دسترسی به افرادِ دست‌اندرکارِ یک نمایش و و نیز امکان دستیابی به تأثیرات عمده و مهمِ کارشان، در موردِ نمایش‌های معاصر، به‌جای این‌که به بررسی اثر درمقامِ یک محصول بپردازد، فرآیند تکوین نمایش در سالن تئاتر و تأثیر آن بر تماشاگران را محور بررسی‌های انتقادی خود قرار می‌دهد.

بررسی این‌چنینیِ نمایش‌ها به این معناست که آن‌ها در پرتوِ موقعیت‌های تئاتری بررسی می‌شوند؛ موقعیت‌هایی که این متون برای آن‌ها نوشته شده‌اند. نقد نمایش در مورد آثار نمایشیِ متعلق به دوران گذشته نیز می‌کوشد که به همین روش عمل کند. نمونه‌ی این کوشش را می‌توان در کتاب شکسپیر در جهان (۱۹۶۲) اثر برنارد بکرمن مشاهده کرد. این کتاب به انواع تحقیقات تاریخی متکی است: تحقیقاتی درباره‌ی ترکیب و سلایق تماشاگران، نحوه‌ی رفتار آن‌ها در تالار نمایش، و حتی درباره‌ی نحوه‌ی قرار گرفتن‌شان در سالن؛ و نیز تحقیقاتی درباره‌ی بازیگران و سبک بازیگری‌شان، نحوه‌ی عملکرد و سازمان‌دهیِ شرکت‌های حرفه‌ای در کار نمایش؛ مطالعاتی درباره‌ی اصول و قراردادهای حاکم بر اَشکالِ تولید کلام، رفتار، ایماها و حرکات بر روی صحنه؛ و نیز مطالعاتی پیرامون فضاهای نمایشی ــ سالن و صحنه‌ی نمایش که اجرای برخی امکانات نمایشیِ متن را میسر می‌سازند و درعین‌حال، به روی صحنه آمدنِ برخی امکانات دیگر را منتفی می‌کنند. کشف بقایای ساختمان «تئاتر رُز» در سال ۱۹۸۹، به‌خوبی اهمیت چنین مطالعات تاریخی‌ای را نشان می‌دهد. این کشف هیجان زیادی در میان ناقدان نمایش ایجاد کرد؛ ناقدانی که در دلِ چوبیِ ساختمان و خطوطِ فرسایشِ بنا، داده‌های روشن و واضحی یافتند که برمبنای آن می‌توانستند اجراهای فرضی نمایش‌ها را بررسی کنند. اطلاعاتی از این دست درباره‌ی شرایط و موقعیت‌های تئاتری، شالوده‌های لازم را برای شکل پایه‌ی نقد نمایش فراهم می‌آورند: نقد خوانندگانی که مواجهه‌ی آن‌ها با نمایش‌ها متضمن کنش سنجیده و مستمر تخیل برای تجسم نمایش است؛ فرآورده‌ای کلامی که در مقابل چشمان تماشاگران به روی صحنه می‌آید و اجرا می‌شود. اما بسیاری از ناقدان نمایش از این شکل خوانش ــ خوانشی که ممکن است بسیار پراحساس، خلاقانه و آگاهانه باشد ــ فراتر می‌روند. این ناقدان با بازسازی صحنه‌ای که یک متن اساساً برای اجرا در آن نوشته شده و یا

از طریق اجرای کارگاهیِ یک نمایش در شرایط و وضعیت امروزی، از اجرای نمایش در مقامِ یک روش پژوهشی بهره می‌گیرند. استادان و دانشجویان دانشگاه تورنتو به‌کرّات نمایش‌های قدیمی انگلیسی را به این شیوه بررسی کرده‌اند. آن‌ها در سال ۱۹۷۷، ارابه‌های نمایش‌های کارناوالیِ سده‌های میانه را در «یورک‌سایکل» ساختند و به این ترتیب، نمایش کاخ پایداری را در فضایی مدور و بر طبق نمودارهای امروزی صحنه‌های نمایشی اجرا کردند.

از آن‌جاکه کندوکاوِ نمایش در فرضیاتِ بنیادی خود در مقامِ نمایش، یکی از شرایطِ نمایشیِ حاکم بر کارِ نگارش و ساختِ نمایش است، می‌توان گفت که فراتئاتر یا فرانمایش یکی از حوزه‌های مورد علاقه‌ی نقد نمایش است. فرانمایش یا «قطعه‌های نمایشی‌ای درباره‌ی زندگی که پیشاپیش شکل تئاتری به خود گرفته‌اند» ([۳]، ص ۶۰)، مرز قاطع میان زندگی «واقعی» و بازنماییِ ساختگیِ آن در قالب نمایش را از بین می‌برد. وقتی ما با موقعیت نمایشیِ نمایش در نمایش مواجه هستیم، وقتی شخصیت‌های نمایش در جستجوی مؤلف‌اند، و یا وقتی شخصیت‌هایی که بازیگرِ نقشی هستند از این نکته آگاه‌اند که در حال ایفای نقش هستند، ویژگی خودارجاعیِ نمایش آشکار می‌شود. آثار فرانمایشی ممکن است از این هم فراتر بروند و خودآگاهانه به کاوش در زبان و گفتار، انواع ژانرها، قراردادهای نمایشی یا شیوه‌هایی بپردازند که به‌واسطه‌ی آن‌ها قرار است هنرِ نمایش با حقیقت و نظم اجتماعی پیوند بخورد. دغدغه‌های نمایش ممکن است بر کلیتِ ساخت و سبک نمایش تأثیر بگذارد، زیرا فرانمایش بازنماییِ طبیعت‌گرایانه‌ی نمایش را زیر سؤال می‌برد.

درعوض، چنین نمایش‌هایی از طریق تمهیداتی از قبیلِ کنش‌ها یا صُوَر آیینی‌شده، صحنه‌های لخت، و آرایشِ جایگاهِ مخاطبان به نحوی که آن‌ها بتوانند یکدیگر راببینند، این نظر را به کرسی نشاندند که تجربه‌ی نمایش تجربه‌ی صناعت و نیرنگ‌سازی است. عناصر فرانمایشیِ یک نمایش به بازیگران ــ بازیگرانی که نقش شخصیت‌هایی را بازی می‌کنند که می‌دانند در حال ایفای نقش هستند ــ به طورِ خاص کمک می‌کنند تا نقش خود را به‌خوبی بازی کنند.

بازیگری یکی از موضوعاتِ اصلیِ موردِ علاقه‌ی نقد نمایش است. مثلاً جان راسل براون در کشف شکسپیر (۱۹۸۱)، هنر بازیگر را شالوده‌ی اصلیِ رهیافتِ خود برای فهم نمایش‌های شکسپیر می‌نامد ([۲۲۱]، ص ۲). روشن است که متن نمایشی در هنرِ بازیگر نقشی اساسی دارد، اما شیوه‌ی برخورد بازیگر (یا ناقدِ نمایشِ بازیگرمحور) با متنِ نمایشی باید با شیوه‌ی برخورد ناقد ادبی متفاوت باشد. بسیاری از موضوعاتِ مطرح در نقدِ «ادبی» نمایش ــ از قبیلِ استعاره، طرز بیان، نظم‌پردازی و نحو ــ در نقد نمایش نیز مطرح می‌گردند، اما در این‌جا، وزن و ارجی برابر با سرنخ‌های مربوط به نحوه‌ی تکیه‌گذاری کلمات، دمش، آهنگ، حالات چهره، و رفتار جسمانی دارند. زبان، بازیگر را راه می‌برد، بازیگری که سخنانش ــ و مهم‌تر از آن شیوه‌ی سخن گفتنش ــ همراه با کنش جسمانی‌اش، شخصیت را می‌آفرینند. ناقدانی که هنر بازیگر را بنیاد تجزیه و تحلیلِ نمایشی قرار می‌دهند به «خرده‌متن» یا متن فرعیِ یک نقش نیز توجه می‌کنند ــ خرده‌متن اصطلاحی است که کنستانتین سرگئی‌ویچ استانیسلاوسکیِ بازیگر، کارگردان و آموزگارِ تئاتر به کار می‌برد و از آن بصیرت یا

گوهرِ درونیِ یک شخصیت را مراد می‌کند ([۱۴۸۷]، ص ۷۹). این زندگیِ درونی که غالباً درچارچوبِ یک بافتِ روان‌شناختی، انگیزه‌های ناخودآگاه، و یا افکار بیان‌ناشده درک می‌شود، در قالب کلمات، سخنان، حضور تنانه و کنش جسمانیِ بازیگر نمود پیدا می‌کند. اجرای نمایش، تماشای اجراهای تمرینی، و گفتگو با بازیگران درباره‌ی نقش‌شان، از شیوه‌های دیرپای ناقدان نمایش برای فهم هنر بازیگران است.

ناقدان نمایش مرتباً به کندوکاو در متنِ نمایشی می‌پردازند تا بفهمند چه چیزهایی در متن هست که نشان می‌دهد نمایشی که قرار است روی صحنه دیده شود، چگونه باید باشد. این کندوکاو، شاملِ بررسیِ حضور و حرکاتِ بازیگران، و نیز بررسی سایر ویژگی‌های نمایش از قبیلِ سبک، دکور، لوازم صحنه، لباس‌ها، نورپردازی و جلوه‌های ویژه می‌شود. روشن است که بررسیِ نشانه‌های صریحی که در موردِ چگونگیِ اجرای نمایش در متنِ نمایش هست، بخشی از کار ناقدان نمایش است. اما نکته این‌جاست که بسیاری از اشارات و نشانه‌های نمایشی و حرکات روی صحنه، تلویحی و غیرِ مستقیم هستند و در دل کلام یا برخوردهای شخصیت‌ها نهفته‌اند. پژوهندگانِ نمایش وقتی برای اولین بار نمایشی را می‌بینند، اغلب نظر می‌دهند که چگونه اجرای نمایش از طریق انجامِ حرکات نمایشی، متن را توضیح می‌دهد. انطباقِ کلمات و کردارها تنها یکی از راه‌ها ــ و البته ساده‌ترین و تجویزی‌ترین راه ــ برای فهمِ رابطه‌ی میانِ کنش و متنِ نمایش است. ساختنِ شخصیت‌ها با همکاری دیگران روی صحنه، مستلزم واکنش نشان دادن به متن یا به دست دادنِ تعبیری از آن در قالب کنش است؛ کنشی که در متن نمایش نشانه‌های روشنی ندارد. آن‌چه را که روی صحنه دیده می‌شود می‌توان «صورِ خیالِ نمایشی» نامید. هرگاه به جلوه‌های بصریِ یک کار نمایشی چنین بنگریم، کارمان به این معنا است که ویژگی‌های جسمانی و مادیِ نمایش را به الگوهای کلامیِ متن پیوند زده‌ایم. چنان‌که مثلاً قدم‌های لنگان جک فالستاف بدل به جزئی از صور خیالِ بیماری در هنری چهارم می‌شود و تغییر لباس پراسپرو در توفان، بخشی از صور خیالِ جامگانی این نمایش را می‌سازد.

توجه به آن‌چه یک بازیگر ممکن است بگوید، بکند و ببیند و یا در یک نمایش فرضی رخ بدهد، موجب می‌شود که کلمات، اَعمال و جلوه‌های بصریِ غایب به شدت برجسته شوند. تحقیقات فراوانی در موردِ این لحظه‌های نمایشی خصوصاً در موردِ سکوتِ بازیگران انجام شده است. ممکن است این سکوت، سکوت ناظری باشد که اساساً حضورش محسوس نیست و به چشم نمی‌آید. مهم‌تر از این، سکوتی است که هنگامی با آن مواجه می‌شویم که در انتظارِ وقوعِ یک واکنش کلامی هستیم. ناتوانی ایزابلا در پاسخ‌گویی به پیشنهاد ازدواجِ دوک در صحنه‌ی نهاییِ نمایش‌نامه‌ی شکسپیر، چیزی که عوض دارد، گله ندارد، مثالی مشهور در این مورد است. این لحظات ــ یا این گره‌های نمایشی ــ از منظر نقد نمایش مهم تلقی می‌شوند، زیرا این‌ها گشودگی نمایش و غنای امکاناتِ قابل اجرا را آشکار می‌سازند. هنگامی که بتوان از یک سکوت اجراهای متعدد و به سامانی عرضه کرد، همه‌ی بازیگرانی که در آن لحظه‌ی نمایشی ایفای نقش می‌کنند، باید تصمیم بگیرند که آن لحظه را چگونه اجرا کنند. صرف‌نظر از این که آن‌ها چه تصمیمی بگیرند، این تصمیم موجب می‌شود که بازیگر

درک روشن‌تری از شخصیتی که او نقش آن را بازی می‌کند به دست آورد، گروه بازیگران تصویر روشن‌تری از روابط متقابل شخصیت‌ها در آن لحظه به دست آورند، و ساخت و پرداخت نمایش هم شکل روشن‌تری به خود بگیرد. اما سکوت تنها یکی از انواع گره‌های نمایشی است. سایر عناصر نمایش‌نامه هم به همین اندازه اهمیت دارند. اجرای یک نمایش بر بی‌شمار تصمیم‌های نمایشی استوار است: چه معنایی از یک واژه باید مراد شود؟ هر جمله‌ی نمایش خطاب به چه کسی گفته می‌شود؟ یک کنش نمایشی باکدام بار معنایی اجرا می‌شود؟ مثلاً آیا گرترود در صحنه‌ی پایانی هملت، خودش را می‌کشد، و اگر چنین است، بازیگر چگونه باید صحنه‌های قبلی را بازی کند تا این لحظات هم‌چون زنجیره‌ای به آن تصمیم نهایی منتهی گردند؟

وقتی ناقدان تاریخِ اجراهای یک نمایشِ خاص را بررسی می‌کنند و یا اجراهای متعدد امروزیِ آن را مورد مطالعه قرار می‌دهند، این حقیقت آشکار می‌شود که متون نمایشی انعطاف‌پذیرند و مجموعه‌ی غنی و متنوعی از امکانات نمایشی را در خود دارند. دیدن نمایش موجب می‌شود ناقدان نمایش از وجود امکاناتی که ذاتاً در متن هر نمایش وجود دارد آگاه شوند؛ امکاناتی که در بررسی و تجسم خیالیِ نمایش از سوی ناقدان، نادیده می‌ماند. کندوکاو در اجراهای مختلف یک نمایش‌نامه که در دوره‌های متفاوتِ تاریخی و محیط‌های گوناگون فرهنگی به روی صحنه رفته‌اند، زوایای تازه‌ای را درباره‌ی اجزای خاص، مهم و معنادارِ هر اجرا، و الزامات فرهنگی‌ای که به هر یک از این اجزا شکل داده‌اند، روشن می‌کند. مطالعه‌ی تاریخِ اجراهای نمایشیِ مختلف آثار شکسپیر ــ و به میزان کمتری در آثار نمایشیِ دیگری که شأن مرجعیت پیدا کرده‌اند ــ در چارچوب نقد نمایش، هدف دیگری را نیز دنبال می‌کند که همانا به کرسی نشاندنِ اصالتِ این نمایش‌هاست. جان استیان به نقدی که متون نمایشی را در پرتو اجرای آن‌ها ــ و بالعکس ــ بررسی می‌کند، به چشمِ فرآیندی می‌نگرد که در جریانِ آن، خودِ نقد تصحیح و تعدیل می‌شود. نقد می‌تواند ویژگی‌های تازه‌ی یک نمایش‌نامه را که در یک اجرای تازه بروز کرده‌اند، در نظر گیرد. «این روند تا یک نقطه‌ی تلاقیِ ناپیدا ادامه پیدا می‌کند، جایی که احساس شود تصویر روشنی از نمایش به دست آمده و نمایش به دقت تعریف شده است» ([۱۴۷۰]، ص ۷۲). ناقدان امروزیِ نمایش نیز بی‌آن‌که هم‌چون استیان به تعریفی غایی متوسل شوند، به همین مسئله پرداخته‌اند. همان‌گونه که ماروین و روت تامپسون گفته‌اند، اصالت، موقعیتِ بودن نیست، بلکه موقعیتِ شدن است: «هم در موردِ یک کانتاتا یا اثرِ آوازی از باخ و هم درباره‌ی نمایش‌نامه‌ای از شکسپیر می‌توان گفت که این آثار هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسند و ما هماره با آن‌ها رویاروییم. چنین آثاری موجودات زنده‌ای هستند که رشد و نمو خاص خود را دارند، و همان‌گونه که هر دوره‌ای تفسیر خاص خود را از اثر به دست می‌دهد، اجراهای متوالیِ اثر نیز ما را به اصالتی فراگیرتر ــ هرچند همیشه گریزپا ــ نزدیک‌تر می‌کنند» ([۱۴۸۷]، ص ۱۵).

تأثیرات

نقد نمایش تأثیر به سزایی بر ویرایش متون نمایشی داشته است. این نکته خصوصاً در حوزه‌ی شکسپیرشناسی صدق می‌کند. تقریباً تمامیِ وجوهِ این عرصه از نقد نمایش متأثر

شده‌اند، به‌طوری‌که «شکسپیرِ نمایش‌نامه‌نویس» جانشین «شکسپیرِ شاعر» شده است. مشخصاً، ویراستاران متون دانشگاهی بیش از پیش توصیه‌ی هارلی گرنویل بارکر را دنبال می‌کنند که می‌گفت: «عاقلانه نیست که درباره‌ی یک قطعه‌ی مورد مناقشه داوری‌کنیم، بی آن‌که آن را «در عمل» و به روی صحنه ببینیم و بی آن‌که در تمامیِ امکانات نمایشیِ آن کند وکاو کنیم» (۱۹۲۱). تغییراتی که در ویراست‌های متعدد نمایش‌نامه‌های شکسپیر به وجود می‌آیند، نشان می‌دهند که تأثیر نقد نمایش چقدر زیاد بوده است. متون متعلق به سده‌ی نوزدهم زیر سلطه‌ی تعلیقات و حاشیه‌-نویسی‌های دانشگاهی بود که بیشترِ آن‌ها نیز صبغه‌ی فقه‌اللغوی داشت. متون امروزی بیشتر به ترسیم دقیق خطوط نمایش می‌پردازند (گاه حتی پیکره‌ی تحقیقاتیِ کار را به مجلدی دیگر وامی‌نهند ــ مجموعه آثار شکسپیر چاپ دانشگاه آکسفورد شاهد این مدعا است). در این متون تعلیقات در خدمت جلب توجه مخاطبین به اجراهای گذشته و آینده‌ی نمایش است. امروزه در چاپ نمایش‌نامه‌ها، ذکر تاریخ اجراهای یک نمایش بدل به جزئی معمول از مقدمه یا شرح کلیِ نمایش‌نامه شده است. تحولات مشابه دیگری نیز در بررسی دوره‌های گوناگون تاریخ نمایش رخ داده است، به‌نحوی که اکنون از بسیاری از آثار نمایشی «متون اجرایی» در دست است. درواقع، در بررسی نمایش معاصر، اغلب اجراست که متن نمایش را می‌آفریند. زیرا ممکن است نمایش‌نامه در مرحله‌ی تمرین، نمایش خصوصی و یا اجرای اصلی نسبت به شکلِ اولیه‌ی خود، دستخوش تغییرات اساسی شود.

نقد نمایش تأکید دارد که کنشِ بازیگری فرآیندی فیزیولوژیک است و به همین دلیل، به چالش با سایر رویکردهای انتقادی از جمله نظریه‌ی کنش کلامی و نشانه‌شناسی برمی‌خیزد. هرگفته یا کنش کلامیِ نمایشی را پیکری انسانی تولید می‌کند و قرار است که آن را مخاطبان نمایش حتی در دورترین نقاط سالن نمایش بشنوند. به‌همین قیاس، پیکر بازیگر نیز ــ حتی هنگامی که کاملاً ساکن و ساکت روی صحنه ایستاده ــ یکی از عناصر دلالتیِ مهم در اجرای نمایش است. از دیدگاه نقد نمایش، هرگاه صدا را از پیکر جداکنیم، و پیکر بازیگر راگردابی از نشانه‌ها بِپنگاریم، و یا کنش‌های زبانی را از فرآیندهای فیزیولوژیکِ موجدِ آن‌ها جدا کنیم، درواقع، مسئله را بیش از حد ساده کرده‌ایم. موضوع اساسی در کالبدشناسیِ نقدِ نمایش، نقدِ کالبدشناسی است.

مسائل و سمت‌گیری‌ها

به دلیل ناپایداری اجراهای نمایشی و نیز به دلیل ذهنیت‌های متفاوت تماشاگران، نقد نمایش درمقامِ یک رشته‌ی تحقیقی با دشواری‌های عمده‌ای مواجه است. از بسیاری از اجراهای نمایشی اساساً شواهد مستندی در دست نیست؛ این امر آشکارا در موردِ دوره‌هایی غیر از دوران معاصر صادق است. اما با توجه به بی‌اعتناییِ طبیعیِ دست‌اندرکارانِ حرفه‌ایِ تئاتر نسبت به ایجاد و حفظ و نگه‌داریِ مستندات در بایگانی‌ها، این امر در موردِ بسیاری از نمایش‌های امروزی نیز صدق می‌کند. اطلاعاتی که از اجراهای نمایشی در دست داریم، چندان قابل استفاده نیستند: عکس‌های نمایش اکثراً جهت مقاصد تبلیغاتی و خارج از زمان واقعیِ اجرا گرفته شده‌اند؛ دفترچه‌های متن‌رسانی سرشارند از تکرار مکررات، اما اغلب در ثبت حرکات،

رفتارها یا نگاه‌های گویا و روشنگر ناکام می‌مانند؛ نقدهای منتشره معمولاً به فقط یک شبِ اجرا محدود می‌شوند و به همین ترتیب، نوارهای ویدئوییِ آرشیوی نیز معمولاً یک شب را و از یک منظر و یک زاویه ضبط می‌کنند. اما هیچ‌گاه دو اجرا و نیز دو گروهِ تماشاگران یکسان نخواهند بود. بنابراین، تجربه‌ی یک نقدنویس (کسی که نوشته‌هایش مبنای نقد نمایش است) در مواجهه با یک نمایش کاملاً متأثر از شرایط خاصِ تماشای آن نمایش است، متأثر از شور و شوقِ شبِ اولِ نمایش و انرژی تماشاگرانِ پرحرارت، و یا متأثر از ملالِ اجرایی کسالت‌بار و سرد. اگر قرار باشد به تماشاگرانِ خام‌دست و بی‌تجربه‌ی تئاتر اعتماد شود و آن‌ها معیار تشخیص معنای یک نمایش ــ نمایشی که گوهر حقیقی‌اش را تنها اجرا آشکار می‌سازد ــ باشند، نقد نمایش جدا از لزومِ در اختیار داشتن داده‌های خام و نیز لزوم دقت در تحلیلِ این داده‌ها، باید بتواند واکنش تماشاگران را تجزیه و تحلیل روان‌شناختی کند.

نقد نمایش در مقامِ نوشتار، همواره با دشواریِ نوشتن درباره‌ی لحظات نمایشی دست به گریبان بوده است. اشاره به این نکته که یک سطر از نمایش شکسپیر مستلزم چه کنش نمایشیِ مقتضی‌ای است، کار چندان پیچیده‌ای نیست. اما توصیف روابط متقابلِ بازیگران به هنگام اجرای یک نمایش کاری است پیچیده و از اساس متفاوت ــ بازیگرانی که روالِ نمایش را روالی می‌دانند که طی آن، هر بازیگر تلاش می‌کند تا صدیق و شریف و باگذشت باشد و به این ترتیب، به اجرای نمایشیِ خود جان تازه‌ای ببخشد. هنگامی که به دیگر عواملِ مهمِ نمایش توجه کنیم، متوجه خواهیم شد که معضلِ نوشتن درباره‌ی یک لحظه‌ی نمایشی معضلی مرکب است: صحنه‌پردازی، نورپردازی، جامه‌آرایی، سبک‌پردازی، موسیقی، روش‌های تمرین، جایگاه آن لحظه‌ی نمایشی در کلِ چرخه‌ی نمایش، و سلایق و واکنش‌های تماشاگران. ریچارد شکنر اجرای نمایش را مجموعه‌ی رخ‌دادهایی می‌داند که از زمانِ ورودِ نخستین بیننده به تالار نمایش تا زمانِ رفتنِ آخرین تماشاگر از سالن، میان بازیگران و تماشاگران رخ می‌دهند ــ رخ‌دادهایی که البته بیشترشان نادیده گرفته می‌شوند ([۱۳۴۴]، ص ۷۲). روشن است ایجاد گفتمانی که پذیرای تمامی این عناصر و تمام روابط ممکنِ میان‌شان باشد، کار بسیار شاقی است.

نقد نمایش در مقام یک نظریه، با چالش‌هایی چند روبه‌رو است. ناقدان نمایش باید موقعیت تاریخی و ایدئولوژیکِ خود را مشخص کنند؛ به این ترتیب، قدرت گرفتنِ نقد نمایش را باید جزئی از فرهنگِ مدرن و پسامدرن تلقی کرد. (نک: پسامدرنیسم). همان‌گونه که ویلیام ورترن و هری برگر اظهار داشته‌اند، نقد نمایش باید بن‌بست‌های ناشی از دوگانیِ متن/اجرا را بشکند و از آن فراتر رود. چنین تقابل‌هایی با تأکید بر این نکته که متن مکتوب و یا، به‌عکس، متنِ اجراشده «سرشتِ حقیقیِ» اثر را به نمایش می‌گذارند، یکی از این دو را بر دیگری مرجح می‌دانند. در دفاع از متن نمایشیِ اجراشده، باید از فرآیندِ بازیگری تاریخ‌زدایی شود تا درست همانند نسبت بازیگران اصلی با متن نمایشی، گوهر یک نمایش در دسترس بازیگرانِ امروزی قرار گیرد. همان‌طور که ورترن می‌گوید «دسترسیِ ما به متن همواره از طریق اجرای آن ممکن می‌شود، اجرایی که هماره در بیرون صحنه محقق می‌شود و شامل خوانش، آموزش، تبلیغ،

نقد متن و جز آن می‌شود و این‌ها همه پیش از آن که اجرای صحنه‌ایِ متن به ذهن خطور کند، شکل گرفته‌اند» ([۱۶۴۵]، ص ۴۵۵). پس، بر این اساس، لازم است نقد نمایش به جایگاهِ تئاتر و کاربرد آن به‌مثابه‌ی مجموعه‌ای از کنش‌های معنادار یا دلالت‌گر توجه کند؛ مجموعه‌ای که بر مفاهیمِ شخصیت، واقع‌گرایی و دلالت که به صورت ایدئولوژیکی شکل گرفته‌اند، تأکید می‌کند.

← نقد نو؛ فرانقد

C. E. McGee

نقد نو (New Criticism)

نقد نو هیچ‌گاه مکتبی منسجم نبوده است، و در واقع، رهیافتی است به ادبیات که از نظریه‌های ادبیِ غالباً منفصل و نقدهای ناقدانِ ادبیِ انگلیسی نظیر آ. آ. ریچاردز، ویلیام امپسون و فرانک ریموند لی‌ویس، و ناقدانِ ادبیِ آمریکایی نظیر کلینت بروکس، ویلیام کرتز ویمسَت، آلن تِیت، ریچارد پالمر بلک‌مر، رابرت پن وارِن، و جان کرو رَنسام نشأت گرفته است. عنوانِ کتابی از این شخص آخر، نقد نو (۱۹۴۱)، نام مناسبی را برای این جنبش مهیا کرد. نقد نو نخست در دهه‌ی ۱۹۲۰، در مقالاتِ شاعر و ناقدِ انگلیسی-آمریکایی، ت. س. الیوت، مطرح شد و متعاقب آن در روش آموزشیِ آموزگارانِ ادبیاتِ انگلیسی در آمریکای شمالی و انگلستان جای خود را باز کرد.

خاستگاه

الیوت در چندین مقاله که بین سال‌های ۱۹۱۹ و ۱۹۲۳ منتشر کرد ــ یعنی از «سنت و نبوغ فردی» تا «کارکرد نقد» ــ ترکیبِ بحث‌انگیزِ پیش‌داوری‌ها و اصول مدرنیستی را مطرح کرد؛ ترکیبی که بخش اعظم نظریه و عملِ نقد نو به آن متکی است. نقد نو طَی سی سال پس از این تاریخ، به تدریج، بسط و گسترش یافت. الیوت در مقابلِ تجلیلِ رمانتیک از شعر، در حکمِ سندی از شخصیت یک فردِ استثنایی، معتقد بود که «نقدِ صادقانه و ارزیابیِ دقیق باید معطوف به شعر باشد و نه معطوف به شاعر» ([۴۳۱]، ص ۱۷). به همین ترتیب، وی در برابرِ امپرسیونیسمِ والتر پِی‌تر، معتقد بود که توجه صرفاً باید معطوف به شعر باشد و نه معطوف به ناقد. خلاصه این که الیوت نگرش‌های تکوینی یا عاطفی نسبت به اثر هنری را نمی‌پذیرد (نگرش‌هایی که به ترتیب تحت عناوینِ «مغالطه‌ی نیت‌مند» و «مغالطه‌ی عاطفی» شناخته می‌شوند)، چراکه معتقد است اینان به وحدتِ اثرِ هنری «در مقامِ» هنر لطمه می‌زنند. (نک: نقد تکوینی).

الیوت با پذیرش این مدعای اثبات‌گراییِ علمی که فقط علم تولیدِ دانش می‌کند، معتقد بود که مطالعه‌ی ادبیات باید به سوی عینیت علمی حرکت کند. اما در واکنش به اثبات‌گرایی، وی ادعا می‌کرد که ادبیات متضمن دانش یکه‌ای است که علم را راهی به آن نیست ــ دانشی که از چشم‌اندازهای چندگانه‌ی یک تجربه شکل گرفته است؛ تجربه‌ای که هم‌کناریِ کلمات در یک اثرِ هنری آن را ممکن می‌کند. وقتی الیوت این کاربرد ضد علمی زبان را امری مسلم می‌انگارد، و نیز وقتی وی می‌پذیرد که دانش با واقعیات سر و کار دارد، آشتیِ شکننده‌ای میان اثبات‌گرایی و نقد ادبی برقرار می‌شود.

ناقدانِ نو و پیشاپیشِ آن‌ها ریچاردز، که در دهه‌ی ۱۹۲۰ آثار مهمی نوشت (مبانی نقد ادبی، ۱۹۲۴؛ علم و شعر، ۱۹۲۶؛ و نقد عملی، ۱۹۲۹)،

این دیدگاه را بسط دادند و آن‌ها را به صورت اصولِ موضوعه‌ی مهمی در بابِ استقلالِ اثرِ هنری، مقاومت در برابرِ واگویی و تعبیر اثر، وحدتِ نظام‌مندِ آن، استفاده‌ی ناگزیرِ آیرونیکِ آن از زبان، و اهمیتِ خوانش دقیق، در آوردند.

استقلال ادبیات

ناقدان نو نیز مانند صورت‌گرایان روسی ــ گروهی که ناقدان نو پیش از انتشار کتاب رنه ولک با عنوان نظریه‌ی ادبی (۱۹۴۹) آن‌ها را نمی‌شناختند ــ گرایش رایجِ آن دوران را برای جایگزینی یک رشته‌ی دیگر با مطالعه‌ی محض ادبیات مردود شناختند. (نک: صورت‌گرایی روسی). ریچاردز که یکی از اولین ناقدان مرتبط با نقد نو و متنفذترینِ آنان بود، در نقد عملی هشدار می‌دهد که خواننده باید از کاربست موازین بیرونیِ شیمی‌دان‌ها، اخلاقیون، اهل منطق، یا اساتید دانشگاه در موردِ یک شعر احتراز کند. هر شعر یک مصنوعِ کلامیِ مستقل است. کلینت بروکس در خاکسترِ‌دان خوش‌تراش (۱۹۴۷) می‌گوید نکته مهم این است که «شعر در مقامِ شعر چه می‌گوید» ([۲۱۵]، ص IX) (ناقدانِ نو عموماً «شعر» را مترادف «ادبیات» می‌دانند).

ویمسَت و بردزلی، در مقاله‌ی «مغالطه‌ی نیت‌مند» (۱۹۴۶) این نظر را مطرح می‌کنند که معنای یک شعر امری درونی است که به‌واسطه‌ی واقعیتِ عامِ زبان ــ دستور زبان، معناشناسی، نحو ــ رقم می‌خورد و نه به‌واسطه‌ی آن‌چه ممکن است شاعران در گفتگو، نامه یا روزنامه، درباره‌ی معنای مورد نظرشان بگویند (که اغلب کانونِ تحقیقاتِ سنتیِ اثبات‌گرایانه یا تاریخی است). آن‌ها مصرانه می‌گویند که حتی «منی» که در یک شعر غنایی سخن می‌گوید، آفریده‌ی شعر است و او را باید یک پرسونا یا شخصیتِ نمایشی دانست و نه خودِ شاعر. ویمسَت و بردزلی با بسطِ نظرِ آلن تیت در «ادبیات به‌مثابه‌ی دانش» (۱۹۴۱) به هستی‌شناسیِ یک شعر، بر این باورند که وظیفه‌ی شعر صرفاً انتقال معرفت نیست، بلکه شعر باید همان معرفتی «باشد» که انتقال می‌یابد. حتی پیش‌تر، جان کرو رَنسام در تنِ دنیا (۱۹۳۸)، این نظر را مطرح می‌کند که معنا همواره تابعی است از هستیِ تماماً زبانیِ شعر، چراکه معنا در کشمکش میان هسته‌ی بازگفتنیِ آن و جزئیاتِ موضعی و سرزنده‌ی آن نهفته است ــ مورد دوم می‌تواند مورد اول را سست و ویران کند ــ و به این ترتیب، شعر را هرگز نمی‌توان به مفهوم یا نیّتی ایستا و بی‌جان فروکاست.

بدعتِ واگویی

ریچاردز مانند تمامیِ ناقدان نو، فروکاستِ شعر به یک مفهوم یا نیّت را که در جامه‌ی واگویی تجلی می‌یافت، تهدیدی برای استقلال و یکپارچگی شعر می‌انگاشت. یکی از شاگردان ریچاردز، با نام فرانک ریموند لی‌ویس در کتاب سمت و سوهای تازه در شعر انگلیسی (۱۹۳۲)، محدود شدن خودبسندگیِ یک شعر را، که در تغییرِ کانون توجه از خودِ شعر به چیزی در بیرون از آن نمود پیدا می‌کند، بی‌ارزش می‌شمرد. اما کسی که واگویی را نوعی «بدعت» نامید و به آشکارترین شکلِ ممکن نسبت به آن هشدار داد، کلینت بروکس بود. بروکس می‌پذیرد که واگویی در مقامِ شکلی از خلاصه‌سازی در توصیفِ یک شعر یا اشاره به برخی از جنبه‌های آن سودمند است، اما با این نکته موافق نیست که واگویی اساساً بتواند معنای اساسیِ شعر را بازبنماید. واگویی داربستی است

که می‌توان آن را در کنار یک ساختمان بر پا داشت، اما هرگز نباید آن را با ساختارِ درونِ آن اشتباه گرفت. بروکس مانند رَنسام معتقد است که ساختار شعر «الگویی است از تنش‌های مرتفع‌ـ شده» ([۲۱۵]، ص ۲۰۳). رفع تنش‌ها، به معنای یافتنِ راهی میان دو قطب نیست (فرآیندی که به‌خوبی تن به بازنویسی می‌دهد)، بلکه به معنای هماهنگ ساختنِ نگرش‌ها، احساسات، اندیشه‌ها، و دلالت‌های صریح و ضمنی، و نیز به معنای توازنِ دراماتیک بخشیدن به آن‌هاست. قیاس میان نمایش و شعر قیاسی آگاهانه است: تضاد در ذات هر یک از این دو جاری است، به‌طوری که این دو به‌جای آن که «گزاره‌ای درباره‌ی» کنش باشند، خود به کنش «تبدیل می‌شوند». بنابراین، واگوییِ شعر به‌مثابه‌ی گزاره‌ای درباب کنشِ آن، به معنای ارجاع به چیزی در بیرون از آن و درنتیجه، انکارِ استقلالِ شعر است. استدلال علیه‌ی واگویی در افراطی‌ترین شکلِ آن، ما را به نتیجه‌ای سوق می‌دهد که بلَک‌مر در جاسوس دوجانبه (۱۹۳۵) به آن رسید: «هر آن‌چه فراسوی واگویی باقی بماند، فقط می‌تواند دانسته شود؛ نمی‌توان درباره‌اش سخن گفت» ([۱۷۵]، ص ۳۰۰).

وحدت نظام‌مند

از نظر ناقدان نو، آن‌چه شناختنی است اما سخن گفتن درباره‌ی آن مشکل است، تجربه‌ی شعر به‌مثابه‌ی یک کلِّ واحد است. در این تجربه، خواننده شعر را «معنایی کلی» می‌انگارد که آمیزه‌ی هم‌زمانِ چندین معنا و چندین رسالتِ زبانی است ([۱۲۹۱]، ص ۱۸۰). ریچاردز در اصول نقد ادبی، با وام‌گیریِ تعبیرِ الیوت از شاعر در مقام کسی که پیوسته کل‌های تازه‌ای می‌سازد، و نیز با بهره گرفتن از برداشتِ کولریج از تخیل به‌مثابه‌ی یک نیروی حیاتیِ «وحدت‌بخش»، شعر را همخوانیِ پیچیده و استادانه‌ی تجربه‌ها تعریف می‌کند. پس با توجه به این که این همخوانی بسیار زنده و پویاست، می‌توان گفت که شعر نه تنها موجودی مستقل است، بلکه موجودیِ زنده هم هست که کمالِ آن در تنش‌های درونی و وحدتِ ساختاری آن نهفته است. از سوییَ، هر واژه بخشی از بافتِ معناهای به‌هم‌بسته‌ای است که در قالب شعر درهم‌آمیخته‌اند، و از سوی دیگر، کلیتِ پیچیده‌ی شعر در تک‌تک واژه‌ها و عبارت‌ها نیز دمیده می‌شود. خلاصه این که از سویی، هر جزء تعیین‌کننده‌ی کلّیتِ معناست و از سوی دیگر، کلّیتِ معنا نیز، معنای دقیق هر جزء را تعیین می‌کند. پس به نظر بروکس، شخص معنای شعر را نه با خواندنِ شعر به‌مثابه‌ی شعر، بلکه با خواندنِ «شعر ... به‌مثابه‌ی یک کل درک می‌کند» ([۲۱۵]، ص ۱۹۴).

آیرونی

هستیِ شعر در گروِ آیرونی است. آیرونی اصطلاحی است که ناقدانِ نو آن را به شیوه‌های گوناگون به کار می‌گیرند و می‌توان آن را پیوستاری از تعاریف متفاوت دانست؛ پیوستاری که در دو سر آن، تعاریف زیر قرار دارند: «آیرونی جهت‌گیریِ هر واژه، به ویژه واژه‌هایی است که در قالبِ شعر با هم ترکیب شده‌اند و بیش از یک معنا را القا می‌کنند»، و «آیرونی جهت‌گیریِ یک شعرِ خوب برای در برگرفتنِ شمارِ قابلِ توجه و تنوعِ ظریفِ عواملی است که با آن‌چه ظاهراً در شعر گفته شده است، مغایرت دارند». رابرت پن وارن در مقاله‌ی «شعر سره و شعر ناسره» (۱۹۴۲)، ادعا می‌کند که شاعر «با تن دادن به شراره‌های آیرونی ــ با تن دادن به شورِ ساختارِ شعرِ خود ــ

دیدگاه خود را اثبات می‌کند» ([۱۵۶۷]، ص ۲۹). به بیان دیگر، شعر به‌مثابه‌ی کشمکشِ دراماتیک ــ در مقامِ عامل ایجاد توازن و همخوانی ــ میانِ ویژگی‌های متضاد یا مغایر، ساختاری آیرونیک دارد. شعر از رهگذرِ رقابت آیرونیکِ معناهای درونِ آن تعریف می‌شود ــ یعنی آیرونیِ موجود در زبان، در شعر ارزش بسیار پیدا می‌کند و هماهنگیِ ساختاری میان معناهای رقیب را تحقق می‌بخشد. از نظر بروکس، «آیرونی عام‌ترین اصطلاحی است که ما برای اصلاحات و جرح و تعدیل‌هایی که بافت در عناصر درون خود ایجاد می‌کند، در اختیار داریم» ([۲۱۵]، ص ۲۰۹).

ناقدانِ نو در ستایش از آیرونی در مقامِ گوهرِ شعر هم‌داستان‌اند. به نظر رَنسام، در اثر جرح و تعدیلِ عناصرِ گوناگونِ شعر از رهگذرِ بافتِ آن، بنایی حاصل می‌شود که به دموکراسی شباهت دارد ــ شعر و دموکراسی، به‌ترتیب، کنشِ آزادانه‌ی آحادِ کلمات و شهروندان را می‌پذیرند. از دید تیت، شعر وانموده‌ی عام‌ترِ واقعیت است: شعر بنای واقعیت (هر چه می‌خواهد باشد) در زبان است، و در مقامِ شعر، نسبت به زبانِ علمی شیوه‌ی کلامیِ کامل‌تری است. از نظر بروکس، شعرِ خوب وانموده‌ای از یکه‌گیِ واقعیت است و درنتیجه، وظیفه‌ی شاعر «وحدت بخشیدن به تجربه» است (ص ۲۱۲). ناسازه ابزار این کار است ــ به نظر بروکس، ناسازه شیوه‌ای رتوریکی است که ادعای وحدت بخشیدن به متضادها را دارد. ابزار بازنماییِ تنوعِ بس‌گانه‌ی واقعیت، ابهام است؛ این‌گونه شاعر تکثر و تنوعِ موجود در تجربه‌ی انسانی را می‌ستاید. پی‌آمد دموکراتیکِ خاصِ آیرونی در شعر، تناقض است؛ ستایشِ کشمکش میان واژه‌های یک شعر؛ کشمکشی که ابزارِ یک کلِّ پیچیده است.

خوانش دقیق

تعریفی که ریچاردز در نقد عملی از چهار نوع معنای ممکن در یک شعر به دست داد (مفهوم، احساس، لحن، و نیّت)، نوع جدیدی از خوانش را طلب می‌کرد: «هر شعرِ قابلِ اعتنایی خوانشی دقیق را می‌طلبد» ([۱۲۹۱]، ص ۲۰۳). همه‌ی ناقدان نو بر اهمیت خوانش دقیق صحه می‌گذارند، زیرا ستایشِ هم‌زمانِ ناقد از آیرونی، ناسازه، ابهام، و به‌طورِ کلی پیچیدگی، اقتضا می‌کند که همه‌ی واژه‌ی شعر با دقتِ تمام و با توجه به همه‌ی دلالت‌های صریح و ضمنی آن مورد بررسی قرار گیرند. اگر فهم کل از سویی، به فهم دقیقِ اجزاءِ چندسویه وابسته باشد و از سوی دیگر، سویه‌های ناشناخته‌ای را در اجزاءِ خود آشکار کند که فقط با ارجاع به کل قابل درک هستند، پس توجه به جزئیات ضروری می‌نماید.

فرانک ریموند لی‌ویس و ویلیام امپسون از جمله‌ی ناقدانی هستند که در بریتانیا، خوانش‌های دقیق و قابل اعتنایی به دست داده‌اند. نام مجله‌ی ادبیِ لی‌ویس، اسکروتینی [موشکافی]، اشاره به همین بررسیِ سطر به سطر ادبیات می‌کند؛ شیوه‌ای که او دلبسته‌ی آن بود. کتاب امپسون، هفت نوع ابهام (۱۹۳۰)، نشان می‌دهد که تحلیل کلمه‌به‌کلمه‌ی شعر برای ارزیابیِ ناگزیری و زایاییِ معنادارِ حضورِ فراگیرِ ابهام در شعر ضروری است. تعریفِ او از ابهام به‌عنوانِ «هر تفاوتِ کلامی، هر چند جزئی، که مجالی برای واکنش‌های بدیل در برابرِ یک قطعه‌ی زبانیِ واحد به وجود بیاورد»، تأثیر فراوانی بر ناقدان نوِ آمریکایی در کل، و کلینت بروکس به‌طورِ خاص، گذاشت ([۴۳۵]، ص ۱).

تأثیرات

ماندگارترین عنصرِ عملِ نقدِ نو همین خوانشِ دقیق است. امروزه رهیافت‌های بسیار کم‌شماری هستند ــ اگر اصلاً چنین رهیافت‌هایی وجود داشته باشند ــ که می‌توانند از خوانشِ سنجیده‌ی آیرونی، ناسازه، ابهام، و تناقض که ناقدانِ نو به‌عنوانِ شرطِ ضرورِ مطالعه‌ی ادبی مطرح کردند، چشم‌پوشی کنند. عنصرِ غیر تاریخیِ نهفته در این تمرکزِ نسبتاً انحصاری بر شعر، واژه‌های منفردِ آن، و معناهای گوناگونِ آن‌ها، در دهه‌های ۱۹۴۰، ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، معرفِ نقدِ نو به استادانِ ادبیاتِ انگلیسیِ دانشگاه‌ها بود؛ زیرا به موازاتِ آن که دانشگاه‌ها گسترش می‌یافتند و خیلِ دانشجویانی را در دل خود جای می‌دادند که نسبتِ به سابق، تحصیلاتِ متنوع‌تری داشتند، استادان متوجه شدند که می‌توان از آموزش‌های جبرانیِ تاریخ و فلسفه که پیش از ظهورِ نقدِ نو، جهتِ آمادگی برای خواندنِ آثار ادبی ضروری پنداشته می‌شد، احتراز کرد. و دلیل آن این بود که اینک نقد نو به آنان اطمینان داده بود که تنها پیش‌نیازهای مطالعه‌ی ادبیات، یکی، دانستنِ زبانِ شعر است، و دیگری یک فرهنگِ لغتِ خوب.

رابطه با مکاتب دیگر

نقد نو عمدتاً رابطه‌ای خصمانه با مکتب‌های دیگر داشت. نقد نو واکنشی بود در برابر نظریه‌های رمانتیکِ «انسانِ والا» در شعر، نظریه‌های امپرسیونیستی و دیگر دیدگاه‌های عاطفیِ مشابه درباره‌ی ادبیات (مانند نقد امروزیِ خواننده‌محور)، تاریخی‌باوریِ کهن (ازجمله تاریخ اندیشه‌ها)، مارکسیسم، روان‌کاوی، نقد کهن‌الگویی ــ هر آنچه وضعِ موجودِ نقدِ ادبی در ابتدای سده‌ی بیستم را بازنمایی می‌کند یا هر چیزی که خود را همچون روشی رقیب در آینده معرفی می‌کند. (نک: نقد خواننده‌محور؛ نقد مارکسیستی؛ روان‌کاوی، نظریه‌ی).

نزدیک‌ترین همسایه‌ی نقد نو ــ که البته هیچ رابطه‌ای با آن نداشت ــ صورت‌گراییِ روسی بود. هر دوِ این رهیافت‌ها حامیِ استقلالِ اثر ادبی، تمایزِ میانِ زبانِ شعری و زبانِ عملی، و ساختارِ پویای شعر هستند. به همین قیاس، گرچه نقد نو با ساختارگرایی ارتباطی ندارد، اما (مانند صورت‌گرایی) در این باور که آنچه معنا را تعیین می‌کند ساختارِ متن است، با رویکردِ ساختارگرایی به ادبیات اشتراک دارد. ریچاردز با تمایز گذاردن میانِ نقش عاطفی و نقش ارجاعیِ زبان، و با تعریفِ نقشِ ارجاعی به‌مثابه‌ی چیزی که به شعر ارتباطی ندارد، بیش از دیگران به بی‌باوریِ ساختارگرایانه به نقشِ ارجاعیِ زبان نزدیک می‌شود. نقد نو، ساختارگرایی، و صورت‌گرایی، به‌واسطه‌ی جنبه‌های غیر تاریخی‌شان، و از حیثِ انکار، نادیده گرفتن یا تأکیدزدایی از قرار گرفتنِ شعر در انگاره‌های ایدئولوژیکیِ زمان و مکانِ خود، با یکدیگر شباهت دارند. (نیز نک: ایدئولوژی).

هَرولد بلوم با اهدای کتاب اضطراب تأثیرخود (۱۹۷۳) به ویمسَت، تلویحاً دِین خود به نقد نو را ادا می‌کند. بلوم از نظریه‌ی فروید درباره‌ی داستان عاشقانه‌ی خانوادگی بهره می‌گیرد تا توجه ما را به چرخه‌ی زندگیِ «شاعر به‌مثابه‌ی شاعر» معطوف کند؛ وی با این کار، هم علائقِ نقدِ نو به شعر به‌مثابه‌ی شعر را منعکس می‌کند و هم کوشش‌های ویمسَت در «مغالطه‌ی نیت‌مند» ([۱۸۴]، ص ۷) برای جدا کردن شاعر از شعر را

ویران می‌سازد. (نک: اضطراب تأثیر). جدا از نفوذ فروید، آراءِ بلوم درباب اضطرابِ تأثیربه‌واسطه‌ی خوانش دقیقی که به آن‌ها قوام می‌بخشد و نیز به‌واسطه‌ی قائل شدن به استقلال ادبیات (صورتِ بسط‌یافته‌ی باورِ نقدِ نو به استقلالِ شعر) که محیطِ بر آن‌هاست، ویژگی‌های نقد نو را دارند.

نقد نو ازحیث عزمِ آن در نمایاندنِ نادرستیِ آرامشی که غالباً در رویه‌ی متن متجلی می‌شود، با واسازی به‌طورِ خاص، و پساساختارگرایی به‌طورِ عام، اشتراک دارد. همه‌ی این نگرش‌ها در تقابل با اثبات‌گرایی قرار دارند، از پذیرش مرگِ مؤلف خشنودند و آماده‌ی بازی در زبان ادبی هستند. اما تفاوتِ مهمی هست میان ادعای کلام‌محورِ نقدِ نو که برمبنای آن، هیچ چیز بیرون از متن (که همچون انباره‌ی معنا عمل می‌کند) وجود ندارد و ادعای ناکلام‌محورِ واسازی که برمبنای آن، هیچ چیز بیرون از متن (که معنا را به تعویق می‌اندازد) وجود ندارد. (نک: کلام‌محوری).

پی‌آمدها، مسائل و ایرادها

نقد نو از آغاز و به‌خصوص از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو، به دلیل ندانم‌کاری‌های واقعی و/یا ظاهری‌اش، همواره با حمله‌ی منتقدان مواجه بوده است. پافشاریِ ناقدان نو بر اشاره به ادبیات به‌مثابه‌ی شعر، بلافاصله این انتقاد را برانگیخت که نظریه‌ها و روش‌های نقد نو در وهله‌ی نخست به شعر مربوط می‌شوند و سپس به نمایش، و شاید اصلاً به نثرِ داستانی مربوط نباشند. بروکس که پس از توفیقِ خاکسترِ دانِ خوش‌تراش، توجه خود بیش از پیش به تحلیلِ داستانِ مدرن برمبنای نقدِ نو معطوف کرد، تلویحاً این ایراد را می‌پذیرد و بر این نکته اشاره می‌کند که فضای فرهنگیِ یک رمان (برخلافِ فضای فرهنگیِ یک شعر) برای مطالعه‌ی آن در مقامِ یک اثر هنری موضوعیت دارد.

ناقدان هرمنوتیکی از این امر شکوه و شکایت دارند که نقد نو در حفظ تمایلات ضد اثبات‌گرایانه‌ی خود ناتوان است و به ورطه‌ی چشم‌اندازی «بیش از پیش فنی» سقوط می‌کند ([۱۲۲۴]، ص ۶). (نک: هرمنوتیک). نقدِ نو در دستانِ واپسین گزارندگانِ خود و در جستجوی عینیت، به چیزی بیش از حد ملال‌آور و سطحی بدل شد، و نادانسته غیر از امکانات تعالی‌بخشِ شعر، امکانات دیگری نیز از قوه به فعل درآید ــعنوانِ مقاله‌ی قدیمیِ رَنسام درباره‌ی اهداف نقد نو، «نقد، ثبت‌شده» (که درکتاب تنِ دنیا آمده است)، تلویحاً به همین نکته اشاره دارد. پل دومان مشکلاتِ نقد نو در این مورد را ناشی از این نکته می‌داند که این رویکرد هیچ اهمیت و موضوعیتی برای نیت قائل نیست. (نک: نیت / نیت‌مندی). وقتی آگاهیِ انسانی (کانون توجه بررسیِ هرمنوتیکی) که ساختاری نیت‌مند دارد، همراه با موضوعِ شکِ منطقیِ نقد نو که همانا نیتِ ممکنِ شاعر (وَضعیت ذهنی او) است، به دور افکنده شود، شعر به صورت ابژه‌ای طبیعی ــکه موضوعِ مطالعه‌ی علم است ــو در تقابل با این آگاهی، درمی‌آید.

به‌لحاظ سیاسی، چندین اتهام متوجهِ نقد نو است. نگرش‌های صورت‌گرایانه‌ای مانند نقد نو متهم به آن می‌شوند که دلالت‌های سیاسی‌ای راکه تلویحاً در ادبیات وجود دارند نادیده می‌گیرند یا انکار می‌کنند. اما تصور نمی‌شود که خودِ این نگرش‌ها مبرا از سوگیری‌های سیاسی باشند. ممکن است توجه خاصِ نقد نو به وحدتِ

نــمودیافته در شـعر را نــوعی تــوجیهِ پــنهانِ کـــثرت‌گرایـــیِ لیبرال بـدانیم، زیـرا «تـفسیر صـورت‌گرایـانه‌ی نـقد نـو در مـواجـهه بـا ایـن ایدئولوژیِ فراگیرتر قرار مـی‌گیرد و در قـلمروِ مـحدودتری، تـمنای نـیل بـه اجـماع، و نـیل بـه متافیزیک همانندی را برآورده می‌سازد» ([۶۴۳]، ص ۱۹۴). از نــظر بــرخــی دیگــر، از جــمله مارکسیست‌ها و فمینیست‌ها، توجه خاصِ نقد نو به وحدت در یک شعر که از واگویی و تعبیرِ شعر فـراتـر مـی‌رود، درواقـع، «دسـتورالعـملی بـرای رخـوت سـیاسـی است» ([۴۰۸]، ص ۵۰). (نک: نقد فمینیستی). از نظر بسیاری، استقبال محافل دانشگاهی از طلبِ عـینیت در مـطالعه‌ی ادبـی از سوی نقد نو، «نشانه‌ی دیگـری است بـر تسلیم دانشگاه در بـرابـرِ مـجموعه‌ی نـظامی-صـنعتی-فن‌آورانه‌یِ سرمایه‌داری» ([۵۹۶]، ص ۱۲۹).

اگر از منظر راهـبردهای کـاربردی کـه خـود انگیزای نقد نو بودند و نه از منظر معرفت‌شناسی و متافیزیک متناقض و ناکارآمدی که از ایـن نـقد نشأت گرفته است، به بازنگری در نظریه‌های این رویکرد بپردازیم، متوجه مـی‌شویم کـه نـقد نـو، چنان که زمانی پنداشته می‌شد، نه خیر مطلق است و نه شرّ مطلق. توجه نقد نو به خوانش دقیق صرفاً کوششی جهت تقلید از توجهِ عـلم بـه واقـعیات نبود، بلکه همچنین تـلاشی بـود بـرای مـقابله بـا پذیرشِ حکمِ اثبات‌گراییِ علمی از سوی محافل دانشگـاهی ـــ اثـبات‌گرایـیِ عـلمی از پـذیرشِ مـطالعه‌ی ادبیات درمقام راهـی مـعقول بـرای تحصیل معرفت، سرباز می‌زد. عینیتی که نقد نـو درجستجوی آن بود، عینیتی تجربی نبود که همراه با اراده‌ی فن‌آورانه در جهت تسلط بر هستی گام بردارد؛ بلکه عینیتی پدیدارشناختی بود که به شعر امکان می‌داد تا آن چیزی باشد که هست. درواقع، می‌توان استدلال کرد که نقد نو، بـه رغـم عـناصر اثــبات‌گرایــانه و تــجربیِ آن، در عـصیان عـلیه اثبات‌گرایی و تجربه‌گرایی سهیم بود ــ دو رهیافتی که وجه مشـخصه‌ی تـحولات فکـریِ سـده‌های نوزدهم و بیستم بودند. نـقد نـو هـمچنان عـاملِ مهمی در نظریه‌های ادبی معاصر است؛ نـظریه-هایی که خود در برابر نقد نو سر بر افـراشـته‌انـد ([۵۹۶]، ص ۱۳۷).

← آیرونی

Donald J. Childs

نقل **(Diegesis)**

نقل یا دیه‌گه‌سیس اصطلاحی است در مـطالعه‌ی روایت، برای متمایز کردن صدای راوی از کـلام شخصیت‌ها؛ یا اگر بخواهیم از تعریف کارکردیِ هــنری جـیمز اسـتفاده کـنیم، بـاید بگـوییم کـه نقل اصطلاحی است «برای متمایز کـردن کـارکردِ «گفتن» از کارکردِ «نمایش دادن» در یک روایت. (نک: روایت‌شناسی؛ شخصیت). این اصطلاح از واژه‌ای یونانی به معنای «روایت» مشتق شـده است و پـیشینه‌ی آن بـه کـتاب سـومِ جـمهور بازمی‌گردد، جایی که افلاطون دو وجه روایت را برمی‌شمارد و می‌گوید واقعیت از رهگـذرِ آن‌هـا به صورت کلامی تقلید می‌شود. او این دو وجه را «محاکات» (می‌مه‌سیس) و «نقل» (دیه‌گه‌سیس) می‌نامد، و محاکات را بازنماییِ کنش در کـلماتِ شخصیت‌ها تـعریف مـی‌کند و نـقل را بـازنماییِ کنش در کلماتِ خودِ شـاعر. محاکـات تـبعاتِ بـــلافصل و آشکـــارِ نـمایشی دارد، حـال آن‌کـه نقل سویه‌هایی باواسطه و مـهارکننده دارد، مـانند گزارشِ مؤلف، چکیده و تفسیر.

تمایز میان بلافصل بودن و فـاصله‌ی مـهار-کننده، پرسش‌هایی را درباب اقتدار روایی مطرح

می‌کند. نیم‌نگاهی به تاریخچه‌ی روابطِ میان محاکات و نقل، نقش متغیری را که نقل در این پرسش‌ها ایفا کرده است، نشان می‌دهد. چنان که دیوید لاج در کتاب پس از باختین (۱۹۹۰) خاطر نشان کرده است، وجه مشخصه‌ی گفتمانِ پیش از رمان چیرگیِ نقل بود ([۹۹۷]، ص ۲۵_۴۴)؛ شاید این امر از تقبیح و نکوهش اخلاقیِ محاکات از سوی افلاطون، ومتعاقباً، دفاعِ او از ضرورتِ وجودِ دستِ مهارکننده‌ی مؤلف، ناشی شده باشد. در این نوع گفتمان، تمامیِ صداها به‌گونه‌ی زبانیِ مسلطِ مؤلف شباهت پیدا کرده‌اند. ظهور رئالیسمِ کلاسیک این همگنیِ زبانی را به چالش کشید، و چنان‌که تاریخ رمان گواهی می‌دهد، سهم تقریباً برابری میان محاکات و نقل را در روایت به همراه آورد. گرچه سربرآوردنِ رمانِ انگلیسی در سده‌ی هجدهم، در مواردی (ریچاردسون، دیفو)، با تأکید بر توصیف ظاهراً محاکاتیِ کنشِ نقل («نگارش لحظه‌ی حال» در شکلِ رمانِ مراسله‌ای و شبه‌حدیث‌نفس) آغاز شد، اما نویسندگانِ دیگر نظیر فیلدینگ و اسکات، با دفاع از توازن میان پندار رئالیستی و بلافصل بودن از سویی، و فاصله‌گذاریِ مؤلف و نظارتِ مبتنی بر ارزیابی از سوی دیگر، تأکید بر نقل را بار دیگر باب کردند. رمان کلاسیک سده‌ی نوزدهم نیز به همین‌گونه عمل کرد، اما درعین‌حال، به‌واسطه‌ی استفاده‌ی گسترده از نقل قول غیرِمستقیم، حد و مرز مشخص و قاطع میان آن دو را از بین برد. این تأکید بر آمیختگی و گاه ادغام صدای مؤلف با صدای شخصیت‌ها از سوی هنری جیمز پی گرفته شد؛ وی در زیبایی‌شناسیِ غیرِشخصیِ مشهورِ خود محاکات را بر نقل، و نقل قول غیرِمستقیم را بر کلام مؤلف برتر دانست. سرکوبِ مدرنیستیِ صدای مؤلف در زیبایی‌شناسی غیرِشخصی که هم‌زمان، مستلزم نظارت کاملِ مؤلف از سویی، و ایجادِ توهمِ فقدانِ اقتدارِ آشکارِ روایی از سوی دیگر است، در پسامدرنیسم نیز از رهگذرِ برجسته‌سازیِ دوباره‌ی نقل، دنبال می‌شود. تأکید خودآگاه بر خودِکنشِ روایت جایگزین غیرِ شخصی بودن شده است؛ چیزی که صورت‌گرایان روسی آن را «آشکارسازی تمهید» می‌نامیدند و به موجب آن، می‌توان صدای راوی را با صدای مؤلف یکسان انگاشت. (نک: صورت‌گرایی روسی). این برجسته‌سازیِ کنشِ نقلی که یک مفهومِ رتوریکی است، نوعی اقتدارِ روایی تعدیل‌شده را به همراه دارد. به نظر می‌رسد که نقل جایگاهِ مقتدرانه‌ی اولیه‌ی خود را از دست داده است. صدای راوی (و مؤلف) دیگر نقشِ ارزش‌مدارانه و برتر خود را ندارد، بلکه به یکی از کارکردهای داستان، و به یک مفهومِ متنی و رتوریکی بدل شده است؛ مفهومی که تفسیربردار است. (نک: نقد رتوریکی).

گرچه در تاریخ رمان و روایت‌پژوهی، «مفهومِ» نقل همواره وجود داشته است، اما خودِ این اصطلاح (دیه‌گه‌سیس) به‌تازگی و از رهگذرِ نظریه‌ی سینماییِ اِتی‌ین سوریو در دنیای فیلم (۱۹۵۳)، دوباره از زبان یونانی وارد گفتمانِ نقد شده است ([۱۴۲۲]، ص ۵_۱۰). در حوزه‌ی روایت‌پژوهی، روایت‌شناسان این اصطلاح را از نظریه‌ی فیلم برگرفتند، اما در هر دو حوزه، چنان که ژرار ژنت خاطر نشان کرده است، معنای آن دستخوش تغییرات قابل توجهی شده است. (نک: روایت‌شناسی). درحالی‌که معنای اصلیِ یونانی برجنبه‌های صوری یا کلامیِ روایت، یعنی یکی از فنون متعددِ بیانِ داستان تأکید داشت، نشانه‌شناسانِ سینما آن را در قالب آن‌چه خود

«جنبه‌ی تصریحی» نقل می‌نامیدند، از نو تعریف کردند. (نک: نشانه‌پردازی؛ نشانه‌شناسی). از نظر کریستیان متز، نظریه‌پرداز فیلم، نقل «معنای بعیدِ کلیتِ یک فیلم است»... «نمونه‌ی بازنموده‌ی فیلم» که از «نمونه‌ی بیان‌شده و به معنای واقعی کلمه، زیبایی‌شناختیِ آن متمایز است» ([۱۱۱۸]، ص ۱۴۴، ۹۸). تغییر معنا از اصلِ یونانی هنگامی آشکارتر می‌شود که به تمایز ساختارگرایانه میان داستان و پیرنگ توجه کنیم. (نک: ساختارگرایی؛ داستان / پیرنگ). در نظریه‌ی فیلم، نقل از سطحِ کلامی به سطح داستانیِ روایت، یعنی زیرساختی که کلام بر اساسِ آن شکل می‌گیرد، حرکت می‌کند. به این اعتبار، نقل همان محاکات ـ جهانِ بازنموده در معنای وسیع‌تر و متداول‌ترِ آن ـ است. از آن‌جاکه گفتن همواره محصولِ دوربینی نامرئی است، می‌توان گفت که «زمان نقلی» زمانِ دلالت‌شده‌ی آن چیزی است که روایت می‌شود. ژرار ژنت در کتاب گفتمان روایی، اصطلاح نقل را در معنای بازتعریف‌شده‌ی آن، وارد نظریه‌ی روایت می‌کند. او «نقل» را با اصطلاح «داستان» که تودوروف به کار می‌برد برابر می‌گیرد ([۵۶۵]، ص ۲۷)، و درچارچوبِ «وجهِ کلام» درباره‌ی آن بحث می‌کند؛ و او وجه را نظرگاهی می‌داند «که از آن‌جا به زندگی یا کنش نگریسته می‌شود» (ص ۱۶۱). از نظر او، نقل و محاکات دو شیوه‌ی روایی متمایز نیستند، بلکه مراتبِ گوناگونِ بازنماییِ محاکاتی هستند که برمبنای فاصله‌ای که میان اطلاع‌رسان و اطلاع وجود دارد از هم متمایز می‌شوند؛ نقل به‌واسطه‌ی حضور بیشینه‌ی اطلاع‌رسان و حضور کمینه‌ی میزان اطلاع رقم می‌خورد و محاکات صورتِ عکسِ آن را دارد (ص ۱۶۶). بحث دقیق ژنت درباب سطوح نقلی، فرانقلی و شبه‌نقلیِ یک متن و سطوح دیگرگوی و هم‌گوی یا خودگوی گفتمان، نمایانگر توجهِ او به جنبه‌ی وجهیِ روایت است. اما به نظر می‌رسد که تأکید ویژه‌ی او بر آن‌چه «روایت در معنای محدود آن» می‌نامد (ص ۲۷) ـ یعنی کلامی که موضوعِ مستقیم متن‌کاوی است ـ برخورد او با جنبه‌های نقلیِ روایت را محدود می‌کند. حقیقت این است که در ساختارگرایی، جایی برای بحث در موردِ بافتِ عملِ گفتن وجود ندارد؛ تحلیلِ نقلیِ ژنت همواره در چارچوب محدوده‌های متن نوشتاری باقی می‌ماند. شاید الگوهای پساساختارگرایانه‌ی تراکنشی درباره‌ی روایت، که بر وضعیتِ بافتی میانِ متن و خواننده تأکید می‌گذارند، و هم در امرِ گفتن و هم در امرِ گفته‌شده، امکانات معناییِ مختلفی را می‌بینند، راه را بر فهمی گسترده‌تر از نقل در قلمروِ نظریه‌ی روایت هموار کنند.

← محاکات

Linda Hauch

نقیضه (Parody)

نقیضه را گاه طفیلیِ فردیت، نوآوری، اصالت و خلاقیت دانسته‌اند؛ اما در سده‌ی بیستم، نقیضه نظرِ موافقِ بسیاری را به خود جلب کرده است. هرگونه اقتباس از سبک‌های هنریِ پیشین را می‌توان نقیضه خواند؛ اما نقیضه، در معنای خاص و دقیق آن، عبارت است از به‌کارگرفتنِ آگاهانه، آیرونیک و کنایه‌آمیز یک الگوی هنریِ دیگر. (نک: آیرونی). در قالب الگوهای سنتی و کلاسیکِ تقلید، نویسندگان کارِ نویسندگی را از راه تقلید از آثاری می‌آموزند که عموماً در شمار برجسته‌ترین آثار جای دارند. درگام بعدی، آنان با اقتباس از سبک و صدای دیگران، به سبک و صدای شخصیِ خود سر و سامان می‌دهند.

درنتیجه، نوشتن در ذاتِ خود امری اجتماعی و گروهی تلقی می‌شد و شیوه‌ها و أشکالِ فردیِ جدید پیش‌شرط ضروریِ نوشتن به شمار نمی‌آمد. بر این اساس، هرگونه تقلیدی یک نقیضه است. بسیاری از نظریه‌پردازانِ امروزی، چنین برداشتی را فتح باب بحث در این زمینه می‌دانند. مثلاً میخاییل باختین معتقد است که هرگونه نسخه‌برداری ذاتاً نقیضه به حساب می‌آید؛ اما وی این بازگویی‌ها و نسخه‌برداری‌ها را به دو گونه‌ی متفاوت تقسیم می‌کند: نقیضه‌ی پیراسته و فخیم (غیرِ آیرونیک)، و نقیضه‌ی غیرتصنعی (آیرونیک). هر دوگونه متکی بر گفتمان‌های دوصدایی یانتیجه‌ی برخورد دو صدا و دو لحن متفاوت هستند ـ صدا و لحن مؤلف، و صدا و لحن فردی دیگر. (نک: دوصدایگی / مکالمه‌گری). در نقیضه‌ی غیر طنزآمیز یا آن‌چه نویسندگانِ دیگر تلمیح، استقبال، نقل قول یا بازنویسیِ تقلیدآمیز خوانده‌اند، مؤلف از صدایی دیگر برای نیل به مقصد و انجام برنامه‌های خود بهره می‌گیرد؛ حال آن‌که در أشکالِ دیگرِ نقیضه، صدای دوم که در کلامِ دیگری سکنی گزیده، برخوردی ستیزه‌جویانه با صدای اصلی و میزبان دارد و این صدا را وامی‌دارد تا بی‌درنگ در خدمت اهدافی متضاد درآید. کلام به آوردگاهِ اهدافِ متضاد بدل می‌شود ([۶۶]، ص ۱۸۵، ۱۸۴). از نظر باختین، نقیضه (قطع نظر از سبک‌پردازی) تلویحاً ناقض و ویران‌کننده‌ی ایدئولوژی مرسوم است، هرچند که ماهیت این ویران‌سازی ممکن است برای ناظرِ بی‌تجربه ـ ناظری که آگاهی کافی نسبت به بستر و بافت این ویران‌سازی ندارد ـ کاملاً مبهم باشد.

هر دو نوع نقیضه‌ای که باختین مطرح می‌کند، از این حیث که به نوعی تجسم صدای اصلی هستند، برای آن ارزش خاصی قائل‌اند. صرف‌نظر از این که صدای اصلی و میزبان موضوع آیرونی باشد یا نباشد، محققاً وقتی هر دوِ این انواع موجب استمرارِ أشکال، اندیشه‌ها و آرایه‌های میزبان شوند، کارکردی محافظه‌کارانه و هنجاری به خود می‌گیرند. به نظر می‌رسد که نظر باختین در موردِ نقیضه‌ی غیرِ آیرونیک ریشه در دیدگاه صورت‌گرایان روسی دارد که همه‌ی انواع ادبیات را نوعی نقل قول می‌دانستند: هیچ صورت ادبی‌ای نمی‌تواند فاقد زبانِ متونِ پیشین باشد. (نک: صورت‌گرایی روسی؛ متن). در واقع، شباهت در شکل و پیکربندیِ متون می‌تواند موجب خلقِ آثار فوق‌العاده بدیعی شود. مثلاً کارهای دوران‌سازی مانند دن‌کیشوت با اتکا بر قواعد و قراردادهای الگوهای اصلی و درعین حال، نقدِ آن‌ها، دامنه‌ی عمل این الگوها را گسترش می‌دهند. جان بارت هم در شرحِ خود بر پوکاهانتِس و هم در بررسیِ تاریخ مستعمراتی آمریکا و اسطوره‌های فرهنگی، هم سنت را ارج می‌نهد و هم در آن اغراق می‌کند: هم روایات کهن را بازگویی می‌کند و هم روایاتِ نوینی خلق می‌کند. حتی هنگامی که اثر جزئی از یک بستر تازه و متفاوت فرهنگی تلقی شود، این فراخوانی و این جابه‌جایی، اثر را در بستر یک سنت ادبی قرار می‌دهد و از پیوندهای بینامتنیِ آن تجلیل می‌کند. هم سبک‌پردازی و هم نقیضه‌پردازی، و خصوصاً بینامتنیتِ نقیضه‌آمیز، پسامدرن و فراداستانی، رگه‌های ادبیات را به‌نحوی خودارجاع استخراج می‌کنند. هر یک از این‌ها، در عین این که نقشی منحصر به فرد دارند، به شیوه‌ی خاصِ خود أشکال پیشین را ارج می‌نهند و پهنه‌ی گسترده‌ی ادبیات را گسترده‌تر می‌کنند.

به همان اندازه که بازگوییِ بینامتنی امکان‌پذیر است، آن‌چه مارگریت رز «تکرارِ ترابافتی» می‌خواند، نیز ممکن است و وجهی کنایی و آیرونیک به متن می‌دهد. بنا بر این، بازگویی یا تقلیدِ بی‌کم‌وکاست و دقیق هم جزئی از نقیضه است. نظریه‌پردازنی چون ژاک دریدا و میشل فوکو این موضوع را بیشتر بسط می‌دهند و اعتقاد دارند که هر شکلی از بازگویی، ناقضِ شکل اولیه است. بازگویی گونه‌ای زیاده‌روی و افراط است، و افراط هم خودگونه‌ای اشاعه و اتلاف است، و همین‌جاست که اصالت و انرژیِ اثرِ اصیل محو می‌شود. بر اساسِ این استدلال، می‌توان گفت که مفهومِ باختینیِ سبک‌پردازیِ خنثا مفهومی ممتنع و ناممکن است؛ هر شکلی از بازگویی نقیضه‌آمیز و تخطی‌گر است.

با این همه، تمامی اَشکالِ تقلید و سبک‌پردازی نقیضه قلمداد نمی‌شوند. در فرهنگ‌ها و واژه‌نامه‌های معمولی، نقیضه را هم‌چون قطعه‌ای تعریف کرده‌اند که شبیهِ اثری دیگر است که از آن تقلید می‌کند تا اثر یا آثارِ اصلی را به سخره بگیرد و یا این که اثر، فرد یا خصیصه‌ای را که با اثرِ اصلی ارتباطی ندارد، مورد استهزا قرار دهد. حتی گفته شده که نقیضه «هزلِ جدیِ» یک اثر یا یک مؤلفِ مشهور است، زیرا که سبکِ آن اثر یا نویسنده را با موضوعی کم‌ارزش‌تر درمی‌آمیزد. درواقع، «مک فلِک‌نو» درایدن نه تنها رفتار غیرِ حماسی نویسندگان مدرن را هجو می‌کند، بلکه آن دسته از نویسندگانی را که ادبیات حماسی را با فرومایگی به کار می‌گیرند، نیز هجو می‌کند. بنا بر این، نقیضه گاه الگوی اصلی را تحلیل می‌برد. نقیضه با نشانه‌رویِ اجراهای ضعیفِ ادبی و کنش‌های بی‌ارزشِ انسانی که از اثر اولیه کنار گذاشته شده‌اند، تلویحاً در هزل حضور دارد. به نظر می‌رسد که نقیضه‌هایی مانند نقیضه‌ی درایدن، نه تنها این نکته را بدیهی می‌انگارند که خواننده هدف یورش هزل‌آمیز را می‌فهمد، بلکه فرض را بر این می‌گیرند که کاربرد کمیک عدم تجانس، مبالغه و خفض جناح، موجب خنده‌ی تمسخرآمیزِ خواننده می‌شود. از این رو، الگوهای نقیضه، هم می‌توانند صُوَر و آشکالی باشند که به صورت کلی رمزگذاری شده‌اند، و هم آثار، ویژگی‌ها و قراردادهای معین و خاص. این الگوها ممکن است از ادبیاتِ به اصطلاح والا (اشعار، داستان‌ها، و نمایش‌نامه‌های برجسته و مشهور) و یا سایر آثار هنریِ نام‌دار استخراج شده باشند، و یا از دل فرهنگ عامه و یا حتی از درون گفتارهای سیاسی، تبلیغات، موعظه‌ها و نوشته‌های مطبوعاتی سر برون آورده باشند.

امروزه نقیضه دیگر محدود به تقلید «صرف» یا هزل نیست، بلکه منعکس‌کننده‌ی شیوه‌های روایی نو، الگوها و مسائل جاریِ اجتماعی و دیدگاه‌های مدرنِ روان‌شناختی است؛ درعین حال، نقیضه اسبابی است برای مقایسه با سایر متونی که بر شیوه‌ی اندیشیدن، نوشتن و عمل کردن ما تأثیر گذاشته‌اند. از دید ژرار ژنت، برخی آشکالِ آشکارِ تلمیح و بازیِ بینامتنی نقیضه را به وجود می‌آورند. اما از نظر لیندا هاچن، نقیضه مبتنی است بر شباهت‌های آشکار میان متون که با تفاوت‌های آیرونیکِ مهمی همراه است؛ تفاوت‌هایی که بر فاصله‌ی ذهنی و هنری میان نسخه‌ی اصل و بدل دلالت دارند. او تأکید می‌کند که وارونه‌سازیِ آیرونیک ویژگیِ مشخصِ همه‌ی انواع نقیضه است، و اعتقاد دارد که در نقیضه ایدئولوژی نقشی محوری ایفا می‌کند. اما او به شدت با حضورِ عنصرِ استهزا مخالف است. کلاً

باید گفت که از نظر ناقدان امروز، نقیضه چیزی بیش از بازگویی صرفِ متونِ دیگر است؛ تفاوت‌هایِ متنی و بافتی آن با متن اصلی معمولاً به‌واسطه‌ی به‌کارگیریِ لحنی طنزآمیز و سخره‌آمیز برجسته‌تر می‌شود. نقیضه اغلب هجو نمی‌کند، و به هیچ روی نمی‌خواهد مخاطبان خود را اصلاح کند و یا اثر هنری اصلی را تصحیح کند. نقیضه اما اغلب می‌خنداند و گاه به استهزا می‌گیرد.

← بینامتنیت

Gordon E. Slethaug

نمایه (Index)

نمایه یکی از سه نوع نشانه («شمایل»، «نمایه» و «نماد») در نظریه‌ی نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس است. (نیز نک: شمایل / شمایل‌شناسی). پیرس این سه نوع نشانه را در ارتباط‌شان با شیء‌ای که بازنمایی می‌کنند تعریف می‌کند. در موردِ نمایه، این ارتباط «طبیعی» و مبتنی بر مجاز مرسل است و نه قراردادی (که درباره‌ی نماد چنین است). (نک: استعاره / مجاز مرسل).

ما می‌توانیم دو نوع نمایه را از یکدیگر متمایز کنیم که هر یک سویه‌ی متفاوتی از مجاز مرسل را بیان می‌کنند: (۱)نمایه‌ای در آن، رابطه‌ی میان دال و مدلول رابطه‌ای علّی است (مثلاً نشانگانِ بیماری نمایه هستند، تب نمایه‌ی بیماری است)؛ (۲)نمایه‌ای که در آن، رابطه‌ی میان دال و مدلول مبتنی بر مجاورت است (مثلاً ابرهای سیاه نمایه‌ی بارانی قریب‌الوقوع هستند، زیرا آن‌ها به‌طورِ طبیعی تداعی‌کننده‌ی باران‌اند و درنتیجه، به آن «اشاره» دارند؛ به همین ترتیب، دود نیز نمایه‌ی آتش است). (نک: دال / مدلول / دلالت).

در گفتمان ادبی اغلب سبک را نمایه‌ی پس‌زمینه‌ی اجتماعی-فرهنگیِ (واقعی یا فرضیِ) مؤلف یا محیطِ اجتماعی-فرهنگیِ شخصیتِ داستان تلقی می‌کنند. در آثار نویسندگان سده‌ی نوزدهم مانند فلوبر یا دیکنز، توصیف‌های مشروح و مملو از جزئیاتِ اشیاء مادی (مثلاً دکور، لباس‌ها) را می‌توان به انحاء مختلف نشانه‌های نمایه‌ای انگاشت. این‌ها می‌توانند نشانگر ثروت، سلیقه، محیط اجتماعی-فرهنگی، کام‌روایی یا ناکامیِ اجتماعیِ شخصیتِ داستان باشند. از نظر خواننده‌ی مدرن، این توصیف‌ها ممکن است نشانگرِ نوعی قرارداد ادبی باشند که بنا بر آن، توصیفِ مشروحِ «واقع‌گرایانه» یک امتیاز به شمار می‌آید. در داستان‌های علمی-تخیلی آدم‌ها، چیزها، روش‌ها و شیوه‌های ارتباطیِ غریب و ناآشنا به ما یادآوری می‌کنند که بافت، بافتِ زندگیِ ما نیست و با ما بیگانه است. در جایی دیگر، تکرار ممکن است نمایه‌ی وسواس باشد؛ حذف‌ها و خلأها فرضاً در یک زندگی‌نامه، می‌توانند نمایه‌ی میل نویسنده برای پنهان ساختن چیزی، فقدان حافظه، یا بی‌اهمیتی رخ‌دادهای حذف‌شده از دید نویسنده باشند.

← شمایل /شمایل‌شناسی؛ نشانه

Anna Whiteside-St. Leger Lucas

نوتاریخی‌باوری (New Historicism)

«نوتاریخی‌باوری» در دهه‌ی ۱۹۸۰ در حوزه‌ی مطالعات رنسانس پاگرفت و به مجموعه‌ی متنوعی از نوشته‌هایِ ناهمگنی اشاره دارد که طرفدارانِ این رویکرد ارائه کرده‌اند و مشترکاتی در میان آن‌ها وجود دارد: مقابله با تفکیک رشته‌ها از یکدیگر؛ توجه به بسترهای اقتصادی و تاریخیِ فرهنگ؛ این باور که منتقد هم هنگامی که درباره‌ی فرهنگ می‌نویسد، خودش یک پای

قضیه است؛ و توجه به بینامتنی بودنِ متون و گفتمان‌ها. نوتاریخی‌باوری که به مقابله با تحقیقات رسمی برمی‌خیزد، با توجه به اسناد و روش‌هایی که، سابق بر آن، از حیطه‌ی بررسی‌های ادبی و زیبایی‌شناختی کنار گذاشته شده بودند، متون ادبی را به‌مثابه‌ی ابژه‌هایی تاریخی بازسازی می‌کند. (نیز نک: متن؛ گفتمان؛ ادبیات؛ زیبایی‌شناسی).

وزلی موریس در سال ۱۹۷۲، «نوتاریخی‌ـباوری» را درمقام اصطلاحی برای تجزیه و تحلیل ادبی و زیبایی‌شناختی به کار گرفت. منظور او از این اصطلاح شیوه‌ای در نقد ادبی بود که او آن را از تاریخی‌باورانِ آلمانی نظیر لئوپولد فان رانکه، ویلهلم دیلتای، و تاریخ‌نگاران آمریکایی ورنون پارینگتون و وان ویک بروکس اخذ کرده بود. مایکل مک‌کنلز این اصطلاح را در سال ۱۹۸۰، برای اشاره به فرهنگ رنسانس به کار برد و معتقد بود که نشانه‌شناسی «در حال تبدیل شدن به نوعی نوتاریخی‌باوری است» ([۱۰۸۶]، ص ۸۵). امروزه نوتاریخی‌باوری در معنای رایج آن، رابطه‌ای تنگاتنگ با آراءِ استیون گرین‌بلَت و همکاران او در دانشگاه کالیفرنیا دارد. او در مقدمه‌ای که بر یک شماره‌ی ویژه‌ی مجله‌ی ژانر نوشت، خاطرنشان کرد: «نوتاریخی‌باوری بسترِ مستحکم ادبیات و نقد را تحلیل می‌برد. نوتاریخی‌باوری بر آن است تا پرسش‌هایی را درباب مفروضات روش‌شناختیِ خود و سایر دیدگاه‌ها مطرح کند» ([۶۱۳]، ص ۳). با این که گرین‌بلت دیگر این اصطلاح را به کار نمی‌برد (در سال ۱۹۸۰، او از اصطلاح «بوطیقای فرهنگی» استفاده کرده بود و در سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۸۹ بارِ دیگر آن را به کار گرفت)، اما «نوتاریخی‌باوری» همچنان به روش‌های تحقیقِ مشخصی اشاره دارد. مرکزِ نهادیِ این رویکرد مجله‌ی بازنمایی است، که در آغازِ کار، گرین‌بلَت به‌همراهِ جوئل فاین‌من، کاترین گَلَگر، والتر بن مایکلز و دیگران آن را منتشر می‌کرد. ازجمله پژوهش‌گرانِ مرتبط با نوتاریخی‌باوری می‌توان از جاناتان گولدبرگ، لیزا جاردایـن، آلن لیو، آرتـور ماروتی، لوئیس مونتروز، و استیونِ اورگل نام برد.

نوتاریخی‌باوران نه مکتب واحدی را به وجود آورده‌اند و نه برنامه‌ی نظری‌ای دارند که بر سر آن اتفاق نظر داشته باشند: «بحران عدم اجماع پروژه‌ی نوتاریخی‌باوری را فراگرفته است؛ نوتاریخی‌باوری یک «آموزه» نیست، بلکه مجموعه‌ای از «درون‌مایه‌ها، دغدغه‌ها و رویکردهاست» ([۱۵۴۱]، ص XIII ,XV). نوتاریخی‌باوری، هم جنبه‌هایی از نظریه‌های سنتی و معاصر را به نقد می‌کشد، و هم جنبه‌هایی از آن‌ها را در دل خود دارد، و با این کار «شماری از سنت‌های پذیرفته‌شده در مطالعات ادبی و تاریخی را زیر پا می‌گذارد» ([۱۶۰۷]، ص ۲۹۴). درحالی‌که نوتاریخی‌باوری دیدگاهِ صورت‌ـگرایانه‌ی نقد نو را ــ که موقعیتِ ممتازی برای متن به‌مثابه‌ی محمل خودبسنده‌ای برای معنای ذاتی، قائل است ــ کنار می‌گذارد، اما برخی از فنونِ خوانشِ دقیقِ نقد نو را حفظ می‌کند، و در عینِ این که به مقابله با گرایش‌های غیر تاریخیِ ساختارگرایی و واسازی برمی‌خیزد، از هر دوی آن‌ها بهره می‌گیرد تا نظام‌های بازنمایی را به‌مثابه‌ی متن بخواند. ساختارگرایی تجزیه و تحلیل کنش‌های معنادارِ متون ادبی و تاریخی را در حکم یک نظام تسهیل می‌کند، حال آن که واسازی محل خلأها، غیاب‌ها و سکوت‌ها را که ردِّپایی از انگاشته‌های متافیزیکیِ این نظام‌های متنی هستند، مشخص می‌کند.

نوتاریخی‌باوران راهبردهای ساختارگرایانه و واسازانه، به ویژه راهبردهای میشل فوکو و پل دومان را به کار می‌گیرند تا عاملیت انسانی را در مقام سوژه‌گی تبیین کنند؛ سوژه‌گی‌ای که در مجموعه‌ی به‌لحاظِ تاریخی مشخصی از روابط اجتماعی، شکل یک متن به خود می‌گیرد. (نک: کنش دلالت‌گر).

نوتاریخی‌باوری همچنین در مقابل دست‌کم دو شکل از نگارش تاریخ موضع‌گیری می‌کند. نخست این که مدلِ زیربنا ـ روبنای مارکسیسمِ عامیانه را به‌خاطر توجهِ آن بر عاملِ اقتصاد و تبیین تک‌خطیِ آن از تعیّنات تاریخی رد می‌کند (نک: منبع [۱۶۱۷])؛ معهذا، این نظرِ مارکسیستی را که هستیِ انسانی و ساخته‌های آن را «نیروهای اجتماعی و تاریخی رقم می‌زنند» می‌پذیرد ([۷۴۱]، ص ۱۵). (نک: نقد مارکسیستی). دوم این که نوتاریخی‌باوری در عین این که مفاهیم مربوط به دوره‌ای بودن را از دست نمی‌نهد، رهیافتِ مبتنی بر تاریخ عقاید را در مطالعاتِ پژوهندگانِ انسان‌گرای اولّیه نظیر داگلاس بوش، کلایو استیپلز لوئیس، و اِ. م. و. تیلیارد در موردِ رنسانس، که به‌خاطر تعبیر تک‌گویه و همگنِ آن از یک دوره‌ی تاریخی، مورد انتقاد قرار گرفته است، کنار می‌گذارد. (نک: تمامیت‌بخشی؛ ذات‌باوری).

کتابِ تصویر جهان در عصر الیزابت نوشته‌ی تیلیارد (۱۹۴۳) آماجِ همیشگیِ حمله‌های بسیاری از نوتاریخی‌باوران، و جایگاهی برای پی‌ریزیِ ابعاد گوناگونِ روش‌شناسی‌های در حال تکوین‌ـ شان بوده است. آن‌ها دست‌کم پنج جنبه از دیدگاه‌های تیلیارد در مورد روابط میان ادبیات و تاریخ را مورد انتقاد قرار می‌دهند: (۱) نمایشِ تاریخ به‌مثابه‌ی «تصویر»، به‌مثابه‌ی یک «نظم زمینه‌ای» ([۱۴۹۳]، ص ۸) که به‌لحاظِ هستی‌شناختی از ادبیات جداست؛ (۲) نگاه به واقعیت اجتماعی به‌مثابه‌ی «ذهن جمعی»ای (ص ۱۷) که در آثار مرجعِ ادبی بازنموده شده است؛ (۳) مشتق شدنِ «ذهن جمعی» از نظری در بابِ ماهیتِ ثابت و عامِ انسان که به بهترین وجه در آثار مرجع ادبی، به ویژه در آثار شکسپیر، بیان شده است؛ (۴) انعکاس یا بیان جنبه‌های اساسیِ یک دوره‌ی تاریخی در شاهکارهای ادبی؛ (۵) این فرض که ماهیتِ عامِ انسانی که در این شاهکارها بیان شده است، آن‌ها را قادر می‌سازد تا از «تصویر جهان»، و از لحظه‌ی تاریخیِ تولیدِ ادبی که متضمنِ معانیِ پیچیده‌ی سیاسی است، فراتر روند.

در مقابلِ این دیدگاه، نوتاریخی‌باوران خوانش‌های بدیلی را تدارک دیده‌اند. آن‌ها معتقدند که اَشکال گفتمان، خواه هنری باشند و خواه مستند، خواه عوامانه باشند و خواه نخبه‌گرا، در یک لحظه‌ی تاریخیِ خاص، با سایر گفتمان‌ها و کنش‌های نهادی تعامل دارند. آن‌ها همچنین با پیوند زدنِ نظریه‌های ادبی در بابِ متن به رونـدِ ساختِ موضوعات تاریخی و نیز به خوانش آن‌ها، بر اهمیت رتوریک تأکید می‌کنند. به این معنا که آن‌ها هم «تاریخیّتِ متون» را مفروض می‌انگارند و هم «متنیّتِ تاریخ» را ([۷۴۱]، ص ۱۵). (نک: نقد رتوریکی).

هر یک از نوتاریخی‌باوران از جهاتی متفاوت بر «تاریخیّت» و «متنیّت» تأکید می‌کنند. مثلاً مونتروز هنگامی که به بررسی قراردادهای شعر شبانیِ عصرِ الیزابت در ارتباط با مالکیت زمین و روابط پایگانیِ دربارِ الیزابت می‌پردازد، بر تاریخیّت تأکید می‌کند. ادبیات شبانی «نه تنها در ادبیاتِ رسمی و ژانرهای مصور، بلکه در متون

مذهبی، سیاسی، و تعلیمی حضوری فراگیر دارد... ادبیاتِ شبانی صورت‌بندیِ نمادینی است که از کل شیوه‌ی زندگی‌ای گزینش و استخراج شده است که به لحاظِ مادی منشی شبانی و روستایی دارد؛ شیوه‌ی زندگی‌ای که در آن، دام‌داری عمده‌ترین وسیله‌ی تولید است» ([۱۱۵۱]، ص ۴۲۰-۴۲۱). اما گرین‌بلَت هنگامی که در خود-سازی رنسانس (۱۹۸۰)، «خود» را ساخته‌ی ادبیِ متن می‌داند، بر «متنیّت» تأکید می‌گذارد: شخصیت‌های تاریخی به‌مثابه‌ی نظام‌های متنی در اسناد ثبت می‌شوند. با این حال، تأکید روی هریک از آن‌ها که باشد، نوتاریخی-باوران آن قدر برای «تاریخیّت» یا «متنیّت» اولویت قائل نمی‌شوند که به طرد دیگری منجر شود. درعوض، آن‌چه در کار نوتاریخی‌باوران مورد توجه و تأکید است میانجی‌گری و تعاملِ میان این دو است. چنان‌که گرین‌بلَت می‌گوید، نوتاریخی‌باوری تأکید را از «سطح انعکاس» به «مسائل مربوط به مبادله‌ی پویا»، مبادله‌ی میان بافت و متن، و محتوا و شکل تغییر می‌دهد ([۶۱۲]، ص ۱۱). این بدان معناست که نوتاریخی‌باوران معتقدند که میان نظام‌های مرجعیّتِ تاریخی و بازنماییِ ادبی، میان تأکیدِ بافتی بر «تاریخیّتِ» ادبی و تأکیدِ محاکاتی بر «متنیّتِ» تاریخی، نوعی کشمکش دیالکتیکی وجود دارد. (نک: محاکات).

نوتاریخی‌باوران هیچ‌گونه شأن فراتاریخی برای ادبیات قائل نیستند و متن ادبی را پدیده‌ای می‌دانند که درچارچوب نهادهای ادبی که دارای ویژگی‌های خاص تاریخی هستند، شکل گرفته است. (نک: نهاد ادبی). متون ادبی با متون دیگری که درچارچوب سایر نهادهای واجدِ ویژگی‌های خاصِ تاریخی تولید می‌شوند، پیوند دارند. در این راستا، گرین‌بلَت در موردِ تئاترِ عصر الیزابت می‌نویسد: «هر نمایشی مبتنی است بر راهبرد نهادی و بلندمدتِ تئاتر... هر نمایشِ مشخص واسطه‌ای است میان شیوه‌ی تئاتری، که درچارچوب ویژگی‌های خاصِ تاریخی‌اش فهمیده می‌شود، و عناصر جامعه‌ای که آن شیوه‌ی تئاتری در درون آن، شکلی متمایز به خود گرفته است» (ص ۱۴). «جامعه» به‌مثابه‌ی متنی که از نهادهای به‌هم‌پیوسته ساخته شده، به نظامِ درگردشی بدل می‌شود که «عناصرِ» آن بین نظمِ مسلط و نیروهای ویران‌سازِ آن نظم، بازشناخته می‌شوند. (نک: ویران‌سازی). نوتاریخی-باوران نظم را هم یک اصل ادبی و هم یک اصل سیاسی می‌انگارند، به‌نحوی که می‌توان به وجودِ تناظرها و تطابقاتی میان قراردادهای زیبایی‌شناختی که در متنِ ادبی مقرر شده‌اند و نیروهای سیاسیِ دارای هژمونی در جامعه پی‌برد. درک این تطابقات موجب می‌شود که مواضعِ سرکوب‌شده یا حاشیه‌ای که همیشه نظمِ ادبی و اجتماعی واجد آن‌هاست، مؤکد شوند؛ درنتیجه، باب پرسش در موردِ موضع مسلط که به‌طورِ متعارف، نظمی طبیعی و متعالی تلقی شده، گشوده می‌شود: این امر از قلمروِ ممتازِ زیبایی‌شناسی استخراج می‌شود و در «بازیِ» تازه‌ای، بار دیگر سیاسی می‌شود. متن ابعادِ بزرگی به نیروهای متضاد می‌بخشد؛ نیروهایی که «نمونه‌های اعلای» آن‌ها جهان را همچون بازنمودِ مبارزه‌ای بین نیروهای ویران‌ساز و نیروهای مسلط به نمایش در می‌آورند» ([۱۹۹۰]، ص ۹۶). (نک: مرکز / نامرکز؛ حاشیه؛ بازی).

نوتاریخی‌باوران پارادایم‌های گوناگون را از علوم اجتماعی اخذ کرده‌اند، اما این کار با میانجی‌گریِ ناقدان فرهنگی صورت گرفته است.

کارِ این پارادایم‌ها بازنماییِ این نبردها، و برقراری میانجی‌ها و تعاملاتی برای پیوند زدنِ امر ادبی به امر تاریخی، و نظام متنی به تأثیر اجتماعی است. نوتاریخی‌باوران برای پی‌ریزیِ این روابط به مفاهیم فوکوییِ «قدرت» و «اپیستمه»، معنای موردِنظرِ ریموند ویلیامز از «فرهنگ»، برداشتِ لویی آلتوسر از «ایدئولوژی»، و مفهوم مورد نظرِ کلیفورد گیرتز از «توصیف متراکم» دست می‌یازند. نوتاریخی‌باوران با گزینش یکی از این پارادایم‌ها و یا با کاربردِ آمیخته‌ی آن‌ها، بسترِ تاریخی‌ای را که متن ادبی باید در آن خوانده شود مشخص می‌کنند. (نک: قدرت؛ اپیستمه؛ ایدئولوژی).

نوتاریخی‌باوران معمولاً «تاریخیّت» و «متنیّت» جایگاهِ سوژه‌گیِ مورد نظر خود را از طریق انواع ایما-اشاره‌های خودبازتابنده و اول‌شخص، به هم پیوند می‌دهند ([۱۱۵۴]، ص ۳۲۳؛ [۶۱۲]، ص ۳۹). با این کار، نویسنده رابطه‌ای معضل‌گونه با ابژه‌ی تاریخی‌ای که درباره‌اش نوشته شده، پیدا می‌کند، زیرا «تحلیل و فهم ما لزوماً از دیدگاه‌های ما که به صورت تاریخی، اجتماعی و نهادی رقم خورده‌اند، نشأت می‌گیرند؛... تاریخ‌هایی که ما بازسازی می‌کنیم، ساخته‌های متنیِ ناقدانی ــ خودمان ــ هستند که خود، سوژه‌هایی تاریخی‌اند» ([۱۱۵۶]، ص ۲۳). بی‌ثباتیِ روابط میان گذشته و حال درجریان کنشِ نوشتن ادامه می‌یابد: به دیده‌ی مونتروز، این کنشِ نوشتنِ گذشته مداخله‌ای است در «فضای علمی و جامعه‌ای که دم‌به‌دم فن‌سالارتر و مصرفی‌تر می‌شوند» (ص ۲۵). این امر همچنین فرصتی است برای بروز اضطراب پدیدارشناختیِ حاد، که تعبیر روان‌شناختیِ آن «میل» به حرف زدن با مردگان است ([۶۱۲]، ص ۱-۲۰). دستگاه‌های علمیِ سنتی که نوشتارِ عوامانه و عالمانه درباب تاریخ را تسهیل کرده‌اند، همراه با مفروضاتِ متافیزیکی‌ای که به ادعای نوتاریخی‌باوران، هم مورخ و هم ناقد را در پسِ صورتکِ عینیّت پنهان می‌کنند، با این اشاراتِ حرکاتِ خودبازتابنده، زیر سؤال می‌روند. اما از آن‌جاکه عملِ خواندن و نوشتن لزوماً محدود به این‌گونه دستگاه‌ها است، نوتاریخی‌باوران ناگزیرند که به رغم محدودیت‌ها و ترتیباتِ تحمیلیِ این دستگاه‌ها، آن‌ها را به کار بگیرند.

نوتاریخی‌باوران به رغم استفاده از این نظام‌های خواندن و نوشتن، فعالانه در جهت تضعیف آن‌ها عمل می‌کنند. درنتیجه، مثلاً مجموعه آثار کولریج که دانشگاه پرینستون آن را منتشر کرده است و از آن به‌عنوانِ «محصول مقتدرانه‌ی نهاد نقدِ مدرن» یاد می‌شود، «یک کولریجِ رمانتیک را به ما معرفی نمی‌کند، بلکه پدیده‌ی رمانتیسمِ انگلیسی را به روی راهبردهای مجادلاتِ فرهنگی می‌گشاید؛ راهبردهایی که در وهله‌ی نخست، تاریخ پیچیده‌ی رمانتیسم را ساخته‌اند» ([۸۷۵]، ص ۸۶). به همین قیاس، قراردادهای پژوهشیِ سنتیِ کتاب‌های مرجع یا درس‌نامه‌های مقدماتی را نیز می‌تواد به روی «راهبردهای مجادلات فرهنگی» گشود. مثلاً مدخل «نوتاریخی‌باوری» در این دانش‌نامه را می‌توان «محصولی آمرانه» قلمداد کرد. دستگاه «عالمانه‌ی» آن با لحن خنثایی که دارد، با عرضه‌ی عینیِ تاریخ واقعی در قالب روایت خطی‌ای که از آغاز می‌آغازد و به سوی تعریف و کاربستِ آن پیش می‌رود، و با فرضِ تسلط و اِشراف بر حوزه‌ای از دانش که محدود انگاشته می‌شود، یکی از قراردادهای تولیدِ دانش در «نهاد نقدِ مدرن» است. یک فرد نوتاریخی‌باور به‌هنگام

بازنویسیِ چنین مدخلی، و برای زیر سؤال بردنِ این قراردادها، کتاب مرجع یا درس‌نامه‌ی مقدماتی را همچون ژانرهایی معرفی می‌کند که در بافتی تاریخی شکل گرفته‌اند: این طرح‌های معرفت‌شناسانه از اندیشه‌ی «روشنگری» اخذ شده‌اند و نظمی روشن به دانش می‌بخشند؛ نظمی از آن دست که فوکو در واژه‌ها و چیزها (۱۹۶۶)، در قالب رده‌بندی‌ها و طبقه‌بندی‌های خود، طرحی کلی از آن به دست داده است. مدخلِ بازنویسی‌شده از طریق مربوط ساختنِ پارادایم روشنگری به لحظه‌های نهادیِ خاصی که در آن‌ها دانش به یک ابژه بدل می‌شود ــ مانند تألیف فرهنگ‌ها و دانش‌نامه‌ها ــ متنیّتِ آن را تاریخ‌مند می‌کند (مثلاً در دائرةالمعارفِ دیدرو، ۱۷۵۱ـ ۱۷۸۰ و فرهنگِ جانسون، ۱۷۵۵، و بریتانیکا، ۱۷۷۱).

در بازنویسیِ نوتاریخی‌باورانه‌ی این مدخل، آگاهانه، از قراردادهای دانش عینی استفاده می‌شود، و جایگاه نویسنده در حوزه‌ی بسیار متنوعِ تولیدِ دانش و در یک مجموعه‌ی تاریخیِ خاص، تعیین می‌گردد. ناقد نوتاریخی‌باور با ردّ امکان چنین عینیتی، این مهارت و تسلط را دیدگاهی رتوریکی قلمداد می‌کند که کارکرد آن منحرف‌کردنِ توجه ما از روندی است که طی آن، این حوزه‌ی دانش از طریق بستن و محصور ساختن حوزه‌های رقیب شکل می‌گیرد. ناقد نوتاریخی‌باور قابلیت عرضه و و ضرورت آموزشیِ این مقدمه را در نسبت با نظریه‌های معاصر تشخیص می‌دهد، و فعالیت‌های انتقادیِ گوناگون را در چارچوب کفایت و مشروعیت، در حکم اطلاعات عینی عرضه می‌کند. این زایل شدنِ نقاط تفاوت در تعریف اقتدارگرایانه، مانعِ راهبردهای انتقادیِ ویران‌گر، و خاموش شدنِ دیدگاه‌های نظریِ گوناگون در فضای آکادمیکِ آمریکای شمالی می‌شود. اما استفاده‌ی ناگزیر از قراردادهای نهادی، نویسنده‌ی مدخلی در باب «نوتاریخی‌باوری» را در قید و بندِ مضاعفِ فعالیت‌های نهادیِ استادی و مهارت علمی قرار می‌دهد؛ موقعیتی که بهره‌گیری از قراردادهای علمی و دانشگاهی، هم موجب مشروعیت‌بخشی به آن‌ها می‌شود و هم آن‌ها را تحلیل می‌برد.

مخالفان نوتاریخی‌باوری حمله‌های خود را از دو سو تدارک دیده‌اند: از سویی، حملاتشان متوجهِ عدمِ علاقه‌ی ظاهریِ آن به پیشینه‌ی همین برچسبِ «نوتاریخی‌باوری» است، و از سوی دیگر، معطوف به گریزِ آن از ارائه‌ی یک برنامه‌ی سیاسیِ روشن و یا عدم شرکتِ در چنین برنامه‌ای است. در موردِ مسئله‌ی نخست، با توجه به ترکیب «نــو» و «تــاریخی‌باوری»، نــوتاریخی‌باوران متهم بـه «ادا نکـردنِ دیـن» مـی‌شوند ([۱۴۸۲]، ص ۱۹۲)؛ ایــن اتــهامات بـه نـاتوانـی آن‌هـا در بسترسازیِ تاریخیِ مفاهیم خود مربوط می‌شود. نوتاریخی‌باوران برای متمایز کردن خود از اسلاف‌شان تمایل دارند که روش‌های پسا- ساختارگرایانه را اختیار کنند و هرگونه پیوند با سنت‌های پیشینِ تاریخ‌نگاری را نادیده بینگارند. (نک: پساساختارگرایی). از اسلاف نوتاریخی‌باوران می‌توان از اعضای انجمن‌های واربورگ ـ کوتولد در لندن (مانند ارنست گومبریچ، اروین پانوفسکی و فرنسس ییتس) نام برد که بر پژوهندگانی چون رُی استرانگ و استیون اُرگِل در بررسی روابط میان فرهنگ و قدرت تأثیر گذاشتند. «تاریخی‌باوری» یک مفهوم آلمانی در سده‌ی نوزدهم و آغاز سده‌ی بیستم بود «که بر پایه‌ی این فرض بنا شده بود که وضعیت‌ها و رخ‌دادهای گذشته یگانه و تکرارناپذیرند و

بنابراین، نمی‌توان آن‌ها را به صورت عام و جهانی فهمید، بلکه فقط در چارچوب بافتِ خاصِ خودشان می‌توان به فهم آن‌ها نائل آمد» ([۱۳۰۹]، ص ۱۸۳). عدم توانایی در پذیرش این روابط و کشف معانیِ ضمنیِ آن، بروک تامس را به آن‌جا سوق داد که «ادعای نو بودنِ نوتاریخی‌باوری» را زیر سؤال ببرد ([۱۴۸۲]، ص ۱۸۸).

نوتاریخی‌باوری از حیث «نوبودگی‌اش» شاید با «تاریخ نو» نیز پیوند داشته باشد. «تاریخ نو» یک روشِ تاریخ‌نگاری است که در آمریکا با نام جیمز هاروی رابینسون و چارلز بِرد گره خورده است. از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو، «تاریخ نو» با مورخان پیشروِ آمریکا، با مکتب آنال در فرانسه، و با برخی از مورخان مارکسیست در بریتانیا پیوند داشته است. «تاریخ نو»، به خاطر تمرکز بر رخ‌دادهای سیاسی و دیپلماتیک، و اتکای آن بر روایت به‌مثابه‌ی ابزارِ اصلیِ بیانِ گذشته، در مقابل تاریخ‌نگاریِ رسمی قرار می‌گیرد. این مورخان برای ساختنِ این تاریخ نو، هم موضوعات و هم روش‌هایِ خود را از علوم اجتماعی اخذ کرده‌اند (دیوید گراس، گرترود هیمل‌فارب). لیدز بَرول با اشاره به مسائل مربوط به مستندسازی و مهم‌تر از آن، «مسائل ژرفی که مفهوم «رخ‌دادِ» تاریخی به‌بار می‌آورد»، این نظر را مطرح می‌کند که «برخی از سردرگمی‌هایی که مایه‌ی دردسرِ نوتاریخی‌باوری شده است» ناشی از ناتوانیِ آن در توجه به «ملاحظاتی است که فرنان برودل مدت‌ها پیش، به‌هنگام بررسی وضع تاریخ‌نگاریِ پس از رانکه در سال ۱۹۵۰، یا در زمانی متأخرتر، لارنس استون، مطرح کرده‌اند» ([۹۳]، ص ۴۶۴، ۴۴۱، ۴۶۲). او همچنین، نظرِ برخی از نوتاریخی‌باوران را مبنی بر این که در برخی از موقعیت‌های تاریخیِ خاص، ادبیات می‌تواند به‌لحاظِ سیاسی ویران‌ساز باشد، زیر سؤال می‌برد. او با بررسیِ ماهیت شواهدی که آن‌ها اقامه می‌کنند، سه نمونه را ذکر می‌کند که در آن‌ها، مسائل معرفتی‌ای که طرحِ پرسشِ «شواهد تاریخی» به آن‌ها دامن می‌زنَد، مسائل بسیار مهمی هستند...، آن قدر مهم که دیگر راهی برای آن که دریابیم ماجرای «واقعی» چه بوده است باقی نمی‌ماند (ص ۴۵۳). سرانجام، او وابستگیِ پیشامارکسیستیِ نوتاریخی‌باوران به نقش تاریخیِ شخصیت‌های بزرگ مانند الیزابت اول و جیمز اول را به نقد می‌کشد (ص ۴۶۳). ناقد دیگر، دیوید هریس سَکس، «زبانِ مبتنی بر «ویران‌سازی» و «بازداریِ» برخی از نوتاریخی‌باوران را، با این عنوان که تفسیری آشکارا مکانیکی از سیاست فرهنگی به دست می‌دهند» ــ «تفسیری که امروزه رواج زیادی در مطالعات ادبی دارد» ــ مورد انتقاد قرار می‌دهد ([۱۳۳۲]، ص ۴۷۷-۴۷۸).

از سوی دیگر، منتقدان نوتاریخی‌باوری، از موضع سیاسی چپ و راست، خط مشی آن را زیر سؤال می‌برند. چپ از چند جهت نوتاریخی‌باوری را متهم می‌کند. ناقدان چپ می‌گویند که در چارچوب نوتاریخی‌باوری، جایگاه خود-آگاهانه‌ی نویسنده اغلب به ورطه‌ی مقوله‌ی روان‌شناختیِ «میل» سقوط می‌کند و چالش سیاسیِ نظام‌های بینامتنی را به یک درامِ شخصیِ مبتنی بر اضطراب و رضایت بدل می‌کند (کاترین گلگر). (نک: میل / فقدان). عمل‌گراییِ نوتاریخی‌باوران که خود نوعی امتناع از نظام‌مندسازیِ پیش‌انگاشت‌های نظری است، یک جور گریز از اتخاذِ یک موضع سیاسیِ روشن و «تنها نوعی اعتراف به اشتباه» است ([۱۴۳۴]، ص ۲۸۵). خصوصاً هنگامی که گریزِ نوتاریخی-

باوران با ماتریالیسم فرهنگی مقایسه می‌شود، آن‌ها در معرض چنین حمله‌هایی قرار می‌گیرند. ماتریالیسم فرهنگیِ بریتانیایی، با این‌که برخی از پیش‌انگاشت‌های نوتاریخی‌باوری را می‌پذیرد، اما همواره برنامه‌ی نظری‌اش با برنامه‌ی سیاسیِ چپ سازگار است. درحالی‌که نوتاریخی‌باوری تمایل دارد تا درچارچوب معضل بازنمایی باقی بماند، ماتریالیست‌های فرهنگی از نظام بازنمایی دور می‌شوند و به سوی مصادیقِ تاریخیِ خاص و تأثیرات سیاسیِ آن‌ها به‌مثابه‌ی راهی برای موضع‌گیریِ سیاسی حرکت می‌کنند (کاترین بلزی، ۱۹۸۵؛ جاناتان دالی‌مور، ۱۹۸۴؛ جاناتان دالی‌مور و آلن سین‌فیلد، ۱۹۸۵؛ آلن سین‌فیلد، ۱۹۸۲). علاوه‌براین، نوتاریخی‌باوران از این بابت که دینِ نظری و روش‌شناختیِ خود را به فمینیست‌ها ادا نمی‌کنند، نیز مورد انتقاد قرارگرفته‌اند ([۱۱۸۸]، ص ۱۵۳). (نک: نقد فمینیستی).

راستِ سیاسی اغلب در محیط دانشگاهی آمریکا از نوتاریخی‌باوری بهره‌برداری می‌کند و به‌همین‌نحو، این رویکرد مکرراً مورد استفاده‌ی رسانه‌های گروهی و مؤسسات دولتی قرار می‌گیرد و از نوتاریخی‌باوری هم‌چون سرپوشی برای حمله به روش‌های صریح سیاسی و پساساختارگرا در حوزه‌ی علوم اجتماعی استفاده می‌شود (دیوید بروکس، ۱۹۸۸؛ ادوارد پچتر، ۱۹۸۷). در این حمله‌ها، برخی از وام‌گیری‌های روش‌شناختیِ نوتاریخی‌باوران از چپ، به‌ویژه از مارکسیسم، به جدلیون راست امکان می‌دهد تا آتشِ راهکارهای «وحشتِ سرخ» ([۱۵۴۱]، ص XI) و «جنگِ سردِ رتوریکی» را برای حمله به مواضع و فعالیت‌هایی که به‌زعم آنان، مفاهیمِ سنتیِ «تاریخ» و «ادبیات» را تهدید می‌کند، شعله‌ور نگاه دارند ([۱۴۸۳]، ص VI).

نوتاریخی‌باوری در مطبوعات عامه‌پسند نیز همچون ابزاری برای حمله‌های سخت به چپِ سیاسی به کار گرفته می‌شود و آن را متهم می‌کنند که «کتاب‌ها را نه به خاطر ارزشِ اخلاقی یا هنریِ آن‌ها، بلکه برای این می‌خوانند که به استاد امکان می‌دهند تا یک برنامه‌ی سیاسی و اغلب یک برنامه‌ی مارکسیستی را پیش ببرد» ([۹۶۲]، ص ۶۲). چنین حملاتی، هم در فضای فکری و هم در مطبوعات، پاسخ‌هایی را نیز در پی داشته‌اند ([۵۴۰]، ص ۴۵؛ [۷۳۲]، ص ۲۰۳ـ ۲۰۷؛ [۱۱۵۶]، ص ۱۵ـ۱۷.

به رغم این حملات، نوتاریخی‌باوری در محیط دانشگاهی رواج فراوان یافته است. نوتاریخی‌باوری گرچه در حوزه‌ی مطالعات رنسانس پا گرفت، اما روش‌های آن به طورِ روزافزونی تقریباً در موردِ تمام دوره‌های مطالعات ادبی از سده‌ی شانزدهم تاکنون و در گروه‌های زبان انگلیسی، تاریخ، مردم‌شناسی و تاریخ هنر و در سایر رشته‌ها و حوزه‌های بینارشته‌ای در آمریکای شمالی به کار گرفته شده است. این گسترش سریع نشانگرِ مقبولیت فزاینده‌ی روش‌ها و پیش‌انگاشت‌های نو- تاریخی‌باوری است، و وجهی کنایه‌آمیز نیز به خود می‌گیرد: مقبولیت فزاینده‌ی نوتاریخی‌باوری نشانه‌ای است بر سازگاریِ آن با سنت و عرفِ دانشگاهی و تحلیل رفتنِ فعالیت‌های آغازینِ آن در مقابله با راست‌کیشیِ دانشگاهی.

← **نقد ماتریالیستی**

Victoria Shea

نوشتارشناسی (Grammatology)

نوشتارشناسی اصطلاحی است که ژاک دریدا در کتاب در باره‌ی نوشتارشناسی (۱۹۶۷) آن را وضع

کرد. وی از این اصطلاح «دانشِ حروف یا دانشِ نوشتار» را مراد می‌کرد و منظور او دانشی بود که دیگر زیر سیطره‌ی کلام‌محوری، یا تقابلِ متافیز-یکیِ گفتار و نوشتار، و تفوق گفتار و آوا بر کلام مکتوب نیست. در تعبیر موسعِ دریدا، نوشتار به وابستگی معنا به نظام علامت‌های متمایز اشاره دارد که گفتار را نیز دربر می‌گیرد. از آن‌جاکه ویژگی‌های فرودستی که سنتاً به نوشتار منسوب می‌شود، در هر کنش دِلالتی‌ای وجود دارد، دریدا وجود چیزی را خاطرنشان می‌سازد که خود آن را «سرنوشتار» می‌نامد. این واژه به مفهوم کنش آغازینی است که متضمنِ مضامینِ عامِ مشترک میان نوشتار و گفتار است. (نک: دال / مدلول / دلالت). تعریفِ جدیدِ دریدا از نوشتار صرفاً به آن‌چه سنتاً به معنای نوشتار است، اطلاق نمی‌شود و هر نوع معنایی را دربر می‌گیرد و شرط لازم و بی‌بدیلِ دلالت به طورِ عام است. گرچه دریدا پیوسته به مسئله‌ی «نوشتار» می‌پردازد، اما به هر دلیل، ایده‌ی نوشتارشناسی درمقامِ طرحی برای دانشِ واقعیِ نوشتار، در آثار بعدی وی دنبال نشده است.

← واسازی؛ کلام‌محوری؛ متافیزیک حضور

Joseph Adamson

نهاد ادبی (Literary Institution)

نهاد ادبی حوزه‌ای است که همه‌ی انواع تجربه‌ی ادبی در آن محقق می‌شوند (پتر برگر؛ نک: منبع [۲۳۲]). این نهاد دو فعالیت جداناشدنی را دربر می‌گیرد که برای خلقِ کشمکش در شیوه‌های تولید ادبی، با هم عمل می‌کنند. (نک: شیوه‌ی تولید ادبی). در یک قطب، فعالیت‌های سازمان‌دهنده‌ای وجود دارند که همه‌ی مصالحِ زیرساختِ سازمانی و فنی را گردِهم می‌آورند. در این‌جا، فن‌آوری‌های بازتولید و توزیع شامل رسانه‌های شفاهی، چاپی، الکترونیکی و سایر رسانه‌ها می‌شوند (نک: منبع [۷۷۲]). اقتصادِ این نهاد نظامِ یارانه‌های دولتی و نیز صنایع فرهنگیِ گوناگونی را دربر می‌گیرد که به فرآورده‌های نهاد ارزشِ مبادله می‌بخشند. فن‌آوری‌های بازتولید نیز، به‌نوبه‌ی خود، فهرستِ انواعِ ممکنِ نقد را که به فرآورده‌های ادبی ارزش می‌دهند، تعیین می‌کنند. این فرآیند از طریقِ انواع و اقسامِ تشویق‌های ادبی محقق می‌شود که از جمله خود نقد ادبی و نیز مراسم رسمی‌تر هنری مانند اهدای جوایز ادبی، جشنواره‌های کتاب، مجامع ناشران و غیره را دربر می‌گیرد. به این ترتیب، فعالیت‌های سازمان‌دهنده‌ی نهاد ادبی کمک می‌کند تا تشویقِ انتقادی پابگیرد و فرآورده‌های نهاد مشروعیت یابند.

در قطب دیگر، فعالیت‌های خلاقانه قرار دارند که همه‌ی موادِ مربوط به رخ‌دادهای زیبایی‌شناختی را که در طول هزاره‌ها دست‌به‌دست شده‌اند ــ انواع رمزگان‌ها، هنجارها، ژانرها، درون‌مایه‌ها، سبک‌های روایی، و همه‌ی اشکال هنری‌ای که محتوای ادبی را بیان می‌کنند ــ گرد هم می‌آورند (نک: منابع [۲۳۳]، [۱۴۲] و [۱۰۵۴]). (نک: رمزگان؛ نقد ژانر؛ درون‌مایه). با فرض این که مؤلف، خواننده و ناقد درکنار هم در کارِ خلقت‌گری مشارکت می‌کنند و پیشاپیش در اثر ادبی «گنجانده شده‌اند»، می‌توان نتیجه گرفت که کنش خلقت‌گری نیز تااندازه‌ای بر امکاناتِ دریافت و نقد تأثیر می‌گذارد. درون‌مایه‌ها و سبک‌های روایی یک افق انتظار را می‌سازند و این افق انتظار کمک می‌کند تا راهی به وجود آید که در آن، خواننده داستان را تجربه کند: یک ژانرِ خاص ممکن است برای خوانندگانی که ویژگی-

های سنّی، ملّیت، طبقه‌ی اجتماعی یا جنسیتِ خاصی دارند مأنوس‌تر باشد؛ و از سوی دیگر رمزگان‌ها و هنجارهای نوشتار نیز ممکن است از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر تغییر می‌کنند. هیچ‌یک از فعالیت‌های خلاقانه را نمی‌توان با فروکاستن آن‌ها به فعالیت‌های سازمان‌دهنده توضیح داد: این دو فعالیت توأمانِ یکدیگرند، گاه در تضاد با هم و گاه نیز در هماهنگی با هم؛ اما همواره در یک چارچوبِ ارجاعِ واحد عمل می‌کنند.

← ادبیات؛ شیوه‌ی تولید ادبی

Grey Nielsen

نیت / نیت‌مندی

(Intention / Intentionality)

گرچه دو اصطلاح «نیت» و «نیت‌مندی» قدمت زیادی در فلسفه دارند، اما کسی که به آن‌ها معنای خاصِ پدیدارشناسانه داد ادموند هوسرل، فیلسوف آلمانی، بود. از نظر هوسرل، نیت‌مندی که معمولاً مفهومِ محوریِ تحلیلِ پدیدارشناختیِ دانش و تجربه به شمار می‌آید، صرفاً مشخصه‌ی کنش‌های مربوط به آگاهی نیست، بلکه ویژگیِ اصلی و ساختارِبنیادیِ خودِ آگاهی است. سرشتِ نیت‌مندِ آگاهی به این معناست که آگاهی همواره امری رابطه‌ای است و همیشه مرجعی بیرون از خود دارد: آگاهی همواره آگاهی «به» چیزی است. پس هر کنشِ نیت‌مندِ آگاهی، ابژه‌ی نیت‌شده‌ی خود را دارد، ابژه‌ای که آگاهی معطوف به آن است. هر کنشِ آگاهی نسبت به ابژه‌ای که هم سازنده‌ای آن است و هم ساخته‌ی آن، جهت‌گیریِ خاصِ خود را دارد ([۷۵۶]، ص ۱۲۲ـ۱۲۳). در این کنشِ فهم، و در راستای هدف پدیدارشناسی برای درک و فهمِ گوهرِ ابژه‌ها و نیز گوهرِ آگاهی بشری (یا ساختارِ اصلیِ آن) ابژه‌ی عرضه‌شده لزوماً نباید واقعی باشد. درواقع، مادام که ابژه آماج یک کنشِ ذهنیِ شناختی (داوری، ارزیابی) یا عاطفی (میل، نفرت و از این قبیل) قرار می‌گیرد، چندان اهمیتی ندارد اگر ابژه‌ی هر یک از این تجربه‌های نیت‌مند تنها در بافت همین کنش‌های ذهنی وجود داشته باشد ([۶۳۴]، ص ۱۴۰ـ ۱۴۱). خلاصه این که مفهومِ نیت‌مندی، آگاهی را کنشی رابطه‌ای می‌انگارد و نه یک قوه‌ی ذهنی ([۱۴۰۲]، ص ۴۵). پس کنشی که نیتی دارد و ابژه‌ای که مقصودِ آن کنش است، هم‌بسته‌ی یکدیگرند و بر این نکته تأکید می‌کنند که دغدغه‌ی اصلیِ اندیشه‌ی پدیدارشناختی وجوهِ متنوع و متفاوتِ مرجع‌داریِ آگاهیِ نیت‌مند است ([۷۵۶]، ص ۱۲۳ـ۱۲۴؛ [۱۴۰۲]، ص ۴۴ـ۴۷). (نک: نقد پدیدارشناختی؛ سوژه / ابژه).

با این که جرمی بنتام نیت‌مندی را در معنایی غیر فلسفی و به معنای عملی هدف‌دار و ارادی به کار برده بود (ریچارد اسمیت)، اما نخستین کاربرد تخصصیِ این اصطلاح را باید در آثار فلسفه‌ی مدرسی سده‌های میانه جستجو کرد. به نظر ر. د. چیزم، در نگاهِ این متفکران نیت‌مندی با سرشت و شأنِ ابژه‌های فکر سر و کار دارد، ابژه‌هایی که در جهان واقعی که از طریق ادراکِ حسی شناخته می‌شود، هیچ هم‌بسته‌ای ندارند. چنین ابژه‌ای را، که آشکارا می‌تواند ابژه‌ی کنشی نیت‌مند (مثل باور داشتن، میل یا عشق) باشد و مانند هر ابژه‌ی دیگری در جهانِ «واقعی» هم‌بسته‌ای دارد، نمی‌توان به سادگی بی‌معنا انگاشت. از سوی دیگر، چنین ابژه‌ی ناموجودی باید واجد وجهی از هستی باشد که آن را از ابژه‌ی کنش‌های نیت‌مند که هم‌بسته دارند، متمایز سازد. هدف از فرضِ این وجهِ خاصِ هستی («ناموجودیت نیت‌مند» یا «عینیت درونی») برای ابژه‌هایی که صرفاً در

بافت کنش‌های ذهنی وجود دارند، هدفی اساساً وجودشناختی است ــ همانند ابژه یا مفعول جمله‌ی «من به یک اژدها می‌اندیشم». اگر ویژگی‌های یک ابژه‌ی نیت‌شده با ابژه‌ای واقعی هم‌خوان باشد، آن‌گاه می‌توان گفت که ذهن به درستی حقیقتِ آن ابژه را فهمیده و توصیف کرده است. ([۲۷۰]، ص ۲۰۱).

نخستین بار استادِ هوسرل، فیلسوف اتریشی، فرانتس برنتانو، که یکی از بنیان‌گذاران علم روان‌شناسی است، در کتاب خود روان‌شناسی از دیدگاه تجربی (۱۸۷۴)، تعبیری از نیت و نیت‌مندی را در قالب آگاهی به دست داد. برنتانو در آرزوی دستیابی به نوعی روان‌شناسیِ توصیفیِ محض بود که مبتنی بر فرضیاتِ از پیش تعیین شده نباشد. در این راستا، او مفهوم نیت‌مندی را چنان پالود که نیت‌مندی به شاخص هر نوع پدیده‌ی ذهنی یا فرآیند روانی تبدیل شد؛ درعین حال، این پدیده‌ها و فرآیندها ویژگیِ رابطه‌ایِ ذاتیِ خود را نیز دارند: همه‌ی آن‌ها به شیوه‌ی خاصِ خود به محتوای معینی ارجاع می‌کنند و یا به ابژه‌ی معینی معطوف می‌شوند ([۲۷۰]، ص ۲۰۱ـ۲۰۲؛ [۲۰۶]، ص ۵۳ـ۵۸). برنتانو می‌گوید نیت‌مندی چیزی است که پدیدارِ ذهنی را از پدیدارِ مادی جدا می‌سازد ([۲۷۰]، ص ۲۰۳). درحالی‌که هوسرل مفهومِ جهت‌مندیِ همه‌ی پدیده‌های ذهنی و نیز ویژگیِ ارجاعیِ درونیِ آن‌ها را از برنتانو اخذ می‌کند، اما تخصیصِ پدیدارشناختی و بازنگری وی در مفهومِ نیت‌مندی، آن را از بار روان‌شناختی‌ـتجربی تهی می‌کند. از نظر هوسرل، قراردادن این اصطلاح درچارچوب یک روشِ پدیدارشناختی، آن‌چه را نوعی توصیف فرآیندهای خاصِ روان‌شناختی بوده، به نوعی شناسایی و بررسی ساختارهای عام و اساسیِ آگاهی بشری بدل می‌کند؛ ساختارهایی که برپایه‌ی آن‌ها، بنیادِ کاملاً موقنِ دانش بشری را می‌توان بنا نهاد ([۱۴۰۲]، ص ۴۴ـ۴۶).
به‌این‌ترتیب، سرشتِ ارجاعیِ آگاهی از بیان این واقعیتِ ساده‌ی روان‌شناختی که همه‌ی اندیشه‌ها ابژه‌ی خود را دارند، فراتر می‌رود؛ در نگاهِ هوسرل، این امر هدف معرفت‌شناختی مهمی دارد، زیرا این «نوعِ» آگاهی است که امکان تأمل در کنش‌های ذهنیِ خودمان را برای ما فراهم می‌آورد، و ما می‌توانیم توصیفِ ناسوگیرانه‌ای درباره‌ی گوهر آن‌ها به دست دهیم. همان‌طور که گراسمن خاطر نشان می‌کند، درحالی‌که برنتانو و بسیاری از شاگردانش برای گنجاندنِ ابژه‌های ناموجود در ابژه‌های موجود با مشکلاتی مواجه می‌شوند، هوسرل دیدگاهِ مدرسی را اخذ می‌کند، و با اندکی جرح و تعدیل، آن را به یکی از شاخص‌های نیت‌مندیِ پدیدارشناسانه و اصلِ بنیادینِ تعریفِ خود از رابطه‌ی میان سوژه و ابژه بدل می‌کند ([۶۳۴]، ص ۴۹ـ۵۰، ۱۴۰ـ۱۴۱).

بااین‌که همه‌ی پدیدارشناسان و فیلسوفانِ هستی اصلِ مفهومِ نیت‌مندی را به‌نحوی از انحا پذیرفته‌اند، اما بر سرِ دامنه و هدف نیت‌مندی اتفاق نظر چندانی با هم ندارند. در آثار مارتین هایدگر و موریس مرلوپونتی، مفاهیم آگاهی و نیت‌مندی دچار تغییراتی می‌شوند و شرح و بسط می‌یابند. نظر هایدگر در موردِ نیت‌مندی، به طورِ خاص، از اهمیت زیادی برخوردار است، زیرا او این مفهوم را آن‌قدر گسترش می‌دهد که دیگر صرفاً و منحصراً مختصِ آگاهی، یا جهانِ ذهنیِ آدمیان نیست و «دازاین»، یعنی کلیتِ مادی و نیز واقعیتِ ذهنیِ انسان‌ها در جهان را نیز دربرمی‌گیرد. هایدگر از دوگانگی ذهن‌ـتن، که از نظر بسیاری ناقدان همواره ویژگیِ نهفته‌ی مفهومِ

هوسرلیِ نیت‌مندی بوده است، پرهیز می‌کند: «چون جدایی میان سوژه و سپهرِ درونیِ آن و جدایی میان ابژه و سپهرِ استعلاییِ آن، و به‌طورِکلی تمایز میان امر درونی و امر بیرونی نکته‌ای سازنده است و مدام مجال ساخت و سازهای بعدی را فراهم می‌کند، ما در آینده نباید از سوژه یا سپهر ذهنی سخن بگوییم، بلکه باید هستی را که رفتارهای نیت‌مند متعلق به او است در هیئت «دازاین» بفهمیم ([۶۹۲]، ص ۶۴). درواقع، نیت‌مندی یکی از عناصر سازنده‌ی «دازاین» است (ص ۶۴). از نظر هایدگر، تعاریف متداول فلسفی و روان‌شناختی از سوژه‌ی نیت‌مند یکسره نارسا هستند، زیرا تعریف سوژه غالباً مقدم بر تعریف نیت‌مندی صورت می‌گیرد، و این یکی، یعنی نیّت‌مندی، «ساختارِ اساسیِ... خودِ سوژه است» (ص ۶۵). از نظر هایدگر، نیت‌مندی نه تنها مشخصه‌ی بنیادینِ ارتباطِ انسان با جهان است (که او آن را «دازاین» می‌نامد)، بلکه آن ویژگی‌ای است که هستیِ انسانی یا وجودِ انسانی را از هستی متمایز می‌کند. تنها انسان است که می‌تواند رابطه‌ای نیت‌مند با دنیا برقرار کند: «مشخصه‌ی تمایزدهنده‌ی وجود و موجود دقیقاً همین نیت‌مندی است... یک پنجره، یک صندلی و درکلّ هرچیزی در وسیع‌ترین مفهوم آن، وجود ندارد، زیرا نمی‌تواند با باشنده‌های موجود رفتاری مبتنی بر «خود-سومندی-به سوی-آن‌ها» داشته باشد» (ص ۶۴). سرشت سرنوشت-سازِ نیت‌مندی که مشخصه‌ی کلِ «دازاین» (هستن-در-جهان) و نه صرفاً آگاهی بشری است (آن‌سان که هوسرل می‌گوید)، در این حکمِ هایدگر نمایان است: «شالوده‌ی رفتارهایِ «دازاین» دقیقاً شرطِ وجودِ امکانِ هرگونه استعلا است» (ص ۶۵).

تعریف مکتب ژنو از متنِ ادبی و نیز رابطه‌ی آن با مؤلف و خواننده/ناقد پیوندهای مستحکمی با مفهوم هوسرلی نیت‌مندی دارد. (نک: خواننده). ناقدانی چون ژرژ پوله، مارسل رمون و ژان پی‌یر ریشار و نیز ناقدان متأخرترِ آمریکایی ازجمله پل برادکورب و جوزف هیلیس میلر (در آثار اولیه‌اش) عموماً بر این نکته توافق دارند که معنای متن ادبی به این اصلِ هوسرلی وابسته است که وجه مشخصه‌ی رابطه‌ی میان سوژه و ابژه ارجاع متقابلِ آن‌هاست. درست همان‌گونه که هوسرل از ارجاع متقابل سوژه و ابژه سخن گفت و مرلوپونتی جدایی‌ناپذیریِ تحلیلیِ آن‌ها را اعلام داشت ([۱۰۳۶]، ص ۱۳)، نظریه‌ی پدیدار-شناختی نیز از امکانِ امحاءِ دوگانگیِ میان سوژه و ابژه، و حذف ضرورتِ تعیینِ کانونی برای معنا -که یا منحصراً درونِ متن است و یا منحصراً بیرون آن- سخن می‌گوید. نظریه‌ی ادبیِ پدیدارشناختی متن را دگرگشتِ خلاقانه‌ی زیست‌جهانِ شخصیِ مؤلف می‌داند (ص ۲۸). اغلب گفته می‌شود که متن، در معنای دقیق آن، نمایش‌گرِ منِ یکه‌ی پدیدارشناختی است. این «جهان تخیلی» نه تنها شامل بازنمودهایی از انواع کنش‌های نیت‌مند است، بلکه همراه با همه‌ی این کنش‌های نیت‌مند، زیر سلطه‌ی کنشِ نیت‌مند تخیل قرار دارد و توسط آن سازمان می‌یابد؛ این کنش درچارچوب نقد پدیدارشناختی، غالباً «کنشِ نیت‌مندِ ممتاز» خوانده می‌شود (ص ۳۶). زیست‌جهانِ مؤلف و شبکه‌ی یکه‌ی روابط میان سوژه و ابژه به دو طریق در متنِ ادبی تجسم می‌یابند: آن دسته ازکنش‌های نیت‌مندی که عمدتاً شناختی هستند (اندیشیدن، یادآوری، خردورزی) «درلایه‌ی مفهومیِ زبان بیان می‌شوند»، حال آن‌که «وجوه غیرِمفهومی» ازطریق نمادها بیان

می‌شوند (ص ۳۶). در نظریه‌ی نمادها، تجربه‌ای که در زبان ادبی متجسم می‌شود، به‌نحوی، تمام وجوه آگاهی ــ یعنی همه‌ی کنش‌های نیت‌مند، چه عاطفی و چه عقلانی ــ را باز می‌نمایاند؛ «افزون بر این، تعابیرِ مربوط به وجوه غیرِ مفهومی، در وزن و قافیه و دیگر ارزش‌های آوایی، در زبان مجازی و دیگر ویژگی‌های سبکی، و در کلِ معناهای ضمنی تجسم می‌یابند» (ص ۳۷). با این همه، هدف نقدِ پدیدارشناختی توصیفِ آگاهیِ مؤلف و کشف نیتِ او از طریق متن نیست. ناقدان این مکتب میان «منِ واقعیِ» مؤلف که برای خواننده/ناقد دست‌نیافتنی است و «منِ پدیدارشناختیِ» وی که «درونیِ خودِ اثر» است به دقت تمایز قائل می‌شوند؛ برخی ناقدان این تمایز را تمایز میان «منِ تجربیِ مؤلف» و «منِ پدیدارشناختیِ» متن نامیده‌اند (ص ۶۷). حتی در این صورت نیز ناقدانِ پدیدارشناس خاطر نشان می‌کنند که این تمایز تغییری در این واقعیت نمی‌دهد که سویه‌هایی از آگاهیِ مؤلف در متن ادبی منعکس می‌شوند. همان‌طور که مالیولا می‌گوید: «الگوهای تجربه‌ی نهفته‌ی آگاهی، در متن نادیده می‌مانند. در این معنا «خودِ ژرفِ» مؤلف منبع و منشأ ادبیاتِ وی باقی می‌ماند» (ص ۶۷).

اصل نیت‌مندی در چارچوب نقد پدیدار- شناختی و نیز در چارچوب نظریه‌ی خواننده- محور، پرسش‌های مهمی را در موردِ فرآیند تفسیر و خصوصاً درباره‌ی شأن خوانش به مثابه‌ی کنشی نیت‌مند و متن به‌مثابه‌ی ابژه‌ای نیت‌شده مطرح می‌کند. (نک: نقد خواننده- محور). از نظر ژرژ پوله، ناقد برجسته‌ی بلژیکی، خواندن تجربه‌ی «درون‌بودی» است که مرزهای میان سوژه و ابژه را محو می‌کند و نشان می‌دهد که سوژه و ابژه در حوزه‌ی پویا و پیوسته‌ی تجربه وجود دارند ([۲۹۶]، ص ۳۴۶). پوله می‌گوید: «خواندن کنشی است که اصلِ سوژه‌گی ــ که من آن را «من» می‌خوانم ــ چنان در آن تغییر می‌کند که دیگر حق ندارم آن را منِ من بنامم. من وام‌دارِ دیگری هستم، و این دیگری در من حس می‌کند، رنج می‌کشد و عمل می‌کند» ([۱۲۶۰]، ص ۳۵۴). به این ترتیب، پوله میان کنش‌های نیت‌مندِ خواندن و نقد نیز تمایز می‌گذارد. با این که هدف ناقد «میدان دادنِ به انبوهی از کلمات بیگانه و خودِ اصل بیگانه‌ای است که آن‌ها را تولید می‌کند و به آن‌ها پناه می‌دهد» (ص ۳۵۲)، اما او یکسره در ذهنِ متن محو نمی‌شود.

← نقد پدیدارشناختی

Marie H. Loughlin

واسازی (Deconstruction)

واسازی مکتبی فلسفی است که در اواخر دهه‌ی شصت میلادی در فرانسه شکل گرفت و بر نقد انگلیسی و آمریکایی تأثیر بسیاری گذاشت. واسازی که عمدتاً زاده‌ی اندیشه‌های ژاک دریدا است، سنت متافیزیک غربی را واژگون می‌سازد. درواقع، واسازی مبینِ واکنش پیچده‌ای است به شماری از جریان‌های نظری و فلسفیِ قرن بیستم، و مشخصاً پدیدارشناسی هوسرل، ساختارگراییِ فرانسوی و سوسوری و روان‌کاویِ فرویدی و لاکانی. کار فکری دریدا هم ادامه‌ی کار هایدگر در واسازیِ فلسفه و متافیزیک است و هم نقد آن. آرای دریدا در امتداد جدل نیچه با همین سنت فکری ــ یعنی فلسفه و متافیزیک غربی ــ نیز هست. (نیز نک: نقد پدیدارشناختی؛ روان‌کاوی، نظریه‌ی).

از نظر دریدا، واسازی رسالتی دوگانه بر دوش دارد: از سویی، باید ماهیت معضل‌سازِ گفتمان‌های «مرکزمحور»، گفتمان‌هایی که متکی به مفاهیمی «مرکزمحور»، از قبیلِ حقیقت، حضور و مبدأ هستند، را نشان بدهد؛ و از سوی دیگر، باید از طریق جابه‌جاییِ محدودیت‌های مفهومیِ متافیزیک، آن را واژگون گرداند. واسازی می‌کوشد تا حاشیه‌نشینِ نظام‌های فکریِ سنتی باشد تا از این طریق، بتواند مرزهای آن‌ها را تحت فشار بگذارد و شالوده‌های ناآزموده‌ی آن‌ها را بیازماید. واسازی که بدیلِ محدویت‌های سنت متافیزیک است ـ سنتی که از نظر دریدا، بقایای آن از ملزومات ساختارگرایی و پدیدارشناسی به شمار می‌آیند ـ به ستایش از تفسیر بی‌پایان و بازیِ نامحدودِ معنا که استوار بر هیچ مدلولی نیست، می‌پردازد. تأکید بر این بازیِ نامحدود، البته به این معنا نیست که واسازیِ خام‌اندیشانه از تفسیر ذهنی یا آزاد حمایت می‌کند. دریدا معتقد است که امکان دلالت، به طورِ کلی، مبتنی است بر مفهوم فروناکاستنیِ «اشاعه»، یعنی بر این واقعیت که سرگردانیِ معنا شرطِ اجتناب‌ناپذیرِ تولیدِ معنا است. (نک: بازی؛ گفتمان؛ حاشیه؛ دال / مدلول / دلالت).

پیشینه

اگرچه تأثیر و نفوذ واسازی در فرانسه‌ی اواخر دهه‌ی شصت و اوایل دهه‌ی هفتاد میلادی قابل توجه بود، اما واسازی در ایالات متحده اهمیت بیشتری پیدا کرد و در کل دهه‌ی هفتاد و اوایل دهه‌ی هشتاد رشد کرد و بالید. واسازی مدتی بدل به کانون مناقشات و مجادلات گروهی از ناقدان و پژوهندگان ادبیات شد؛ گروهی که در میان آنان، برخی این رویکرد را نوعی هیچ‌انگاری در عرصه‌ی نقد می‌دانستند. پل دومان، جوزف هیلیس میلر، باربارا جانسون، جفری هارتمن و هَرولد بلوم نام‌دارترین هواداران واسازی در ایالات متحده هستند که مکتب ییل را پی ریختند.

تأثیر و نفوذ واسازی را تاحدودی می‌توان با زمان ظهور آن مرتبط دانست. در دورانی که در میان روشنفکران بحران‌های شدیدی بروز کرده بود، واسازی نماینده‌ی شک‌باوریِ نیرومند و انسان‌ستیزانه‌ای نسبت به امنیتِ ریشه‌دارِ «کلامیِ» حقیقت، مرجع، معنا، نیّت، و وحدتِ شکل و محتوا بود؛ و این مفاهیم هنوز مفاهیم مسلطِ رویکردهای تاریخی، مؤلف‌محور و صورت‌گرا به ادبیات هستند. اخیراً واسازی درمقامِ یک رویکرد انتقادیِ مهم پذیرفته و به رسمیت شناخته شده است. واسازی را تاحدودی می‌توان وارث نقد نو دانست، مکتبی که شاخه‌ی آمریکاییِ واسازی آن را به شکل کنایه‌آمیزی مورد انتقاد قرار داده است. رویکردهای نوپدید، خصوصاً رویکردهای سیاسی مانند نوتاریخی‌باوری، واسازی را مکتبی «قدیمی» می‌خوانند و به چالش می‌کشند، و همین نکته‌ای است که نشان می‌دهد دوره‌ی واسازی نیز به سر آمده است. روشن است که درموردِ جریانی که چنین مناقشه‌انگیز و موجد شک‌آوریِ بنیادستیزانه بوده است، این امر منطقی به نظر می‌رسد.

نقد دریدا به متافیزیک

واسازی به شیوه‌ی ژاک دریدا را باید به دقت از کارِ همتایانِ آمریکایی‌اش جدا کرد. دریدا با تکیه بر اصطلاح کلام‌محوری، سنت فلسفی غرب را سنتی می‌داند که همواره به تقابل بنیادین گفتار و نوشتار استمرار بخشیده است. این سنت گفتار را واجد نوعی بی‌واسطگی حیاتی، واجد نوعی

حضور می‌داند: حضور گوینده‌ی گفتار و مهم‌تر از آن، حضور گفتار در برابر آگاهی. نوشتار این حضور را مختل می‌کند. با پیدایش نشانه‌ی نوشتاری، آوا منزوی می‌شود و به قلمرو دیگربودگی، غیاب و مرگ فرو می‌افتد. نوشتار بنا به سنت، نمونه‌ی بارز غیاب محسوب می‌شود که با نظم «فروافتاده‌ی» نشانه پیوند خورده است، به‌نحوی که نشانه و خصوصاً نشانه‌ی نوشتاری را تنها می‌توان «دالِ دال» دانست؛ یعنی نوشتار صرفاً بازنمودِ ثانویِ گفتار است که خود شکلی از بازنمایی است. اما این بازنمایی چنان به اصل خود نزدیک است که چنین انگاشته می‌شود که گویی عملاً در برابر خودآگاهی حاضر است. به نظر دریدا این پیوندِ ناگزیر میان حضور و کلامِ گفتاری سنگ بنای اصلیِ تفکرِ متافیزیکی است و بنابراین، از جا درآوردنِ آن بسیار دشوار است؛ و این چیزی است که حتی در آثار کسانی که به شدت در سنت متافیزیک تردید کرده‌اند ــ از جمله آثار زیگموند فروید، کارل مارکس، فردینان دو سوسور، ادموند هوسرل، مارتین هایدگر و فریدریش نیچه ــ نیز به تمامی رخ نداده است.

نخستین اثر مهم دریدا با نام آوا و پدیدار (۱۹۶۷)، نقدی است بر پدیدارشناسی هوسرل که، به زعم دریدا، به رغم تمام نیات ضد متافیزیکی‌اش هنوز در چارچوب تنگ اندیشه‌ی متافیزیکی قرار دارد. در همین کتاب است که اصطلاحات متافیزیکِ حضور و کلام‌ـ محوری برای نخستین بار مطرح می‌شوند. دریدا معتقد است که کار هوسرل نهایتاً استوار است بر فرض حضور و نیز بر فرض وجودِ صدایی که می‌تواند با حضورِ نفسِ آگاهی یکی انگاشته شود؛ و این چیزی است که در مقابلِ میانجی‌گریِ صرفاً بازنمودی، بیرونی و «فروافتاده‌ی» نشانه‌ی نوشتاری یا «نویسه» قرار می‌گیرد.

به همین قیاس، دریدا در مقاله‌ی «ساختار، بازی و نشانه در گفتمان علوم انسانی» که در کتاب نوشتار و تفاوت (۱۹۶۷) منتشر شده، و به صورت مشروح‌تر در بخش آغازینِ در باره‌ی نوشتارـ شناسی (۱۹۶۷)، ساختارگرایی را نیز به نقد می‌کشد (در سنت فلسفی، عموماً پدیدارشناسی در تقابل با ساختارگرایی قرار می‌گیرد). (نک: نوشتارشناسی). دریدا آشکارا می‌گوید که وام‌دارِ نگاه سوسور به زبان است، نگاهی که زبان را نظامی از تفاوت‌ها می‌انگارد که ارزش مثبتی در آن وجود ندارد. اما دریدا تأکید می‌کند که باید مفهوم ساختارگرایانه‌ی نشانه را از قید و بند فرضیات دیرپای متافیزیکیِ آن آزاد ساخت. برتری مدلول بر دال در دیدگاه سوسور و وارثان ساختارگرای وی، نمودِ همان فرض متافیزیکی است که معنا را نظامی می‌داند که در بنیادِ آن، وجودِ یک مدلول استعلایی یا «حضور» مسلم انگاشته می‌شود. به‌هررو، اگر زبان نظامی از روابط باشد که منحصراً بر پایه‌ی «تفاوت» (*différence*) میان اجزای آن تعریف می‌شود، معنا هرگز فراچنگ نمی‌آید و همواره در میان شبکه‌ی دال‌ها به تأخیر می‌افتد. دریدا با نتیجه‌گیری منطقیِ از کشف سوسور، واژه‌ی «تفاوط» (*différance*) را جعل می‌کند. دریدا با اتکا به این اصطلاح، می‌خواهد توضیح دهد که چگونه در نظامی از تفاوت‌ها، یعنی زبان، هم تفاوت وجود دارد و هم تأخیر در مدلول یا «حضور». (نک: تفاوت / تفاوط).

به نظر دریدا، وقتی سوسور نوشتار را به نفع گفتار، رد می‌کند و کلاً گفتار را الگوی مناسب نشانه می‌انگارد، همان اقدام مهم هوسرل

را انجام داده است. این تصمیم بر همان فرضِ پیش‌گفته استوار است: نوشتار صرفاً بازنمودِ گفتار است و گفتار در آگاهی «حاضر» است و کاملاً به آن نزدیک است. از این دیدگاه، گفتار یا آوا تنها متعاقباً از خود بیگانه می‌شود و در نشانه‌ی نوشتاری صورت بیرونی پیدا می‌کند و به این ترتیب، گفتار در غیاب خود و در غیاب گوینده یا سوژه‌ی نیت‌مند نمایانده می‌شود.

بنابراین، به نظر می‌رسد که نوشتار در گفتمان متافیزیکی همان نقش دوگانه‌ای را بازی می‌کند که، به نظر دریدا، در فایدروس افلاطون به عهده دارد. دریدا در مقاله‌ی «داروخانه‌ی افلاطون»، نشان می‌دهد که افلاطون نوشتار را آلاینده‌ی مهلکی می‌داند که باید آن را با شدتِ تمام از حول و حوش کلام گفتاری ـ کلام معتبر و مسئول ـ دور نگاه داشت، تا به این ترتیب، بتوان از نیروی زنده و یاددارِ آگاهی صیانت کرد. نوشتار غیبتِ سوژه‌ی حیّ و «حاضر» را به همراه دارد و این شکل از بازنمایی که بیرونِ آگاهی است، فاصله‌ی خطرناکی ایجاد می‌کند و درنتیجه، معنا و حافظه در نسبت با اصلِ خود دچار سرگردانیِ مهلکی می‌شوند. خطرات مرتبط با نوشتار عموماً به تمامیِ اَشکالِ ممکنِ دلالت، و در وهله‌ی نخست، به گفتار هم تسرّی پیدا می‌کنند. کنشِ دلالت سوژه ـ گوینده یا نویسنده ـ را از اساس دوپاره می‌کند، زیرا معنا همواره و پیشاپیش بر شبکه‌ای از نشانه‌های متفاوت و متباین استوار است؛ و شرایط تولید معنا از ابتدا چنین بوده است. این تفاوت با خود چیزی نیست که، اتفاقی و از بیرون، بر گفتار حادث شود؛ چیزی که متعاقباً بتوان آن را تصحیح کرد تا معنای حقیقی محفوظ بماند. دریدا یادآور می‌شود که «فارماکوس» همواره از میان جمع برگزیده می‌شود و سپس به بیرون رانده می‌شود؛ درست همان‌گونه که در رساله‌ی فایدروسِ افلاطون، نوشتار که از پیش و همچون شرطی ناگزیر، خاص و ویژه‌ی گفتار بوده است، همراه با مبدع آن، «تات»، از سوی «تاموس» طرد می‌شود.

کلاً اگر وجود نظامی از نشانه‌های متفاوت و مقوله‌بندی‌شده، شرط لازمِ دلالت باشد، دیگر نباید تصور کنیم که ورود سوژه به قلمرو زبان، نشانه و بازنمایی، فاجعه‌ای بیگانه‌کننده است، فاجعه‌ای که بر طردِ سوژه از هویتِ اصیل خود و تبعید به قلمرو دیگربودگی، غیاب و مرگ دلالت دارد. زیرا «پیش» از وجود نظامی دلالت‌گر که تفاوت‌گذاری در آن ممکن باشد، تصورِ هویت یا سوژه بی‌معنا است. دریدا معتقد است که سوژه، در بنیادِ خود، نوعی «شدن» است؛ سوژه غایب است و به‌واسطه‌ی تعویق و تفاوت، سرگردان. سرانجام باید گفت که ایده‌ی این‌همانیِ خود با خویشتن‌اش تنها زمانی پدید می‌آید که قائل به شبکه‌ای از نشانه‌ها باشیم، شبکه‌ای که در آن در وهله‌ی اول، تمایز و درنتیجه، هویت ممکن باشد. اما از آن‌جاکه فرآیندِ انتقالِ معنا فرآیندی نامحدود است، میل به هویت به‌مثابه‌ی حضور نفس، ذاتاً عقیم می‌ماند. در چنین نظامی، معنا تنها به‌واسطه‌ی جابه‌جایی یا تعویقِ مدامِ مدلول تولید می‌شود، مدلول یک دال، به‌نوبه‌ی خود دالِ دیگری است و این روند تا ابد ادامه دارد. مراد دریدا از نوشتار به‌مثابه‌ی «موجی تفاوت‌گذار و تعویق‌ساز» همین است؛ «موجی که زبان را در برمی‌گیرد» و به موجب آن «مدلول، پیشاپیش و همواره نقش دال را بازی می‌کند. پیش‌تر گمان می‌شد که ثانوی بودن صرفاً ویژگی نوشتار است، اما اکنون می‌توان گفت که عموماً تمامی مدلول‌ها

واجد این ویژگی هستند؛ مدلول‌ها هرآینه «وارد بازی شوند» بدل به چیزی ثانوی می‌شوند. هیچ مدلولی را از بازیِ ارجاعاتِ دلالت‌گر که شالوده‌ی زبان را می‌سازد، گریزی نیست. ظهور نوشتار، ظهور این بازی است» ([۳۴۰]، ص ۷).

دیرزمانی نیست که نتایج ضمنیِ نظریات دریدا درباره‌ی نوشتار، در حوزه‌ی مطالعه‌ی ادبیات مورد بررسی قرار گرفته است. سوءِ شهرت واسازی موجب شده تا جامعه‌ی دانشگاهی غالباً از بررسی عینیِ نقشِ احتمالی آن در حوزه‌ی پژوهش‌های ادبی ناتوان باشد. به نظر می‌رسد ادبیات که می‌توان آن را نامه‌ای سرگشاده به جهان دانست، به بهترین وجه، اعتبارِ آراءِ دریدا را نشان می‌دهد؛ دریدایی که سرگشتگیِ بی‌پایانِ معنا را شرط بنیادین تفسیر می‌داند. تاریخ تفسیر نیز حکایت از سرشت لزوماً متکثر و متشرِ معنا دارد.

واسازی در ایالات متحده

اگرچه آرای دریدا در فرانسه جایگاه مهم و برجسته‌ای دارد، اما به هر حال او در میان صداهای پرهیاهو، تنها یک صداست. واسازی بیشترین تأثیر خود را در ایالات متحده بر جای گذاشته است. نام واسازی بدواً تداعی‌کننده‌ی نام شماری از استادان گروه ادبیاتِ تطبیقیِ دانشگاه ییل بوده است. دریدا از سال ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۵ درس‌هایی به‌صورت سمینار در این دانشگاه برگزار می‌کرد. «مکتب ییل» در اوایل دهه‌ی هفتاد و با انتشار کتاب پل دومان بصیرت و بی‌بصیرتی (۱۹۷۱)، زاده شد. دومان در این کتاب موضع انتقادیِ تناقض‌آمیزی را بیان می‌کند. او می‌گوید هر تفسیری یک سوءِتفسیر است، و بصیرتِ واقعی تنها از دلِ انحرافات بیرون می‌آید، و شناختِ متونِ ادبی تنها به‌واسطه‌ی بی‌بصیرتیِ ما ممکن می‌شود: یعنی شناخت متون ادبی از مسیر پیش‌انگاشت‌های ما می‌گذرد؛ پیش‌انگاشت‌هایی که اگرچه نوری بر موضوع تفسیر می‌تابانند، اما درعین‌حال، آن را گنگ و مبهم نیز می‌کنند. (نک: متن). برگردِ دومان، حلقه‌ی نه‌چندان محکمی از استادان و دانشجویان دانشگاه ییل شکل گرفت. نظریه‌ی هَرولد بلوم که بدخوانیِ خلاق را منبع نیروی تخیل معرفی می‌کند، موضع یکسر متفاوتِ وی را به دیدگاه دومان پیوند می‌زند؛ جوزف هیلیس میلر که دیدگاه انتقادی‌اش نزدیک به دیدگاه دومان است، همچنان یکی از سردمداران برجسته‌ی واسازی به شمار می‌آید؛ و جفری هارتمن را بیش‌تر شارحِ دریدا درمقامِ نویسنده‌ای خلاق می‌شناسیم. کتابِ واسازی و نقد (۱۹۷۹) که جُنگی از مقالات دریدا و چهار ناقدِ یادشده است، به بهترین وجهی برنامه‌ی عملیِ مکتب ییل را نشان می‌دهد. هارتمن و بلوم هرگز هوادار واسازی، به معنای دقیقِ کلمه، نبوده‌اند و درواقع، در مقابل بسیاری از اصول اساسیِ آن از خود واکنش نشان داده‌اند. دومان با آن شخصیت فرهمند خود در طول کار فکری‌اش همواره به دریدا نزدیک بود و این مسیر را تا هنگام مرگش به سال ۱۹۸۴ ادامه داد. او در این سال‌ها روایت خاص خود را از واسازی به دست داد، روایتی که به‌سبب خوانشِ درخشان و به شدت دقیق و اغلب پیچیده‌ی آثارِ نویسندگانی چون روسو، نیچه، شلی، پروست و ریلکه، مشهور شده است.

واسازی در آمریکا از بسیاری جهات با همتای فرانسوی خود تفاوت دارد. نخست باید گفت که واسازی آمریکایی می‌کوشد تا طرحی فلسفی را به خوانش و تفسیر متون ادبی پیوند بزند. اما با توجه به این که خودِ دریدا نیز به‌کرّات

متون ادبی را موضوع تحلیل خود قرار می‌دهد، چنین گرایشی تاحدودی موجه جلوه می‌کند؛ اما این گرایش به برداشتی از اثر ادبی منجر می‌شود که آن را اساساً بیانیه‌ای فلسفی می‌انگارد، و یا اثر ادبی را بیانیه‌ای غیرمستقیم و اغلب ناآگاهانه درباره‌ی دل‌مشغولی‌های ذاتاً فلسفی (شناخت واقعیت، شالوده‌های حقیقت و خطا) و یا دغدغه‌های صرفاً نظری (غیبت مرجع) معرفی می‌کند.

دومان و دیگران دیدگاهِ کلیِ دریدا درباره‌ی دلالت (دلالت همان «نوشتار» یا «سرنوشتار» است) رااختیار می‌کنند و آن را به روشی شکاکانه در خوانش متون بدل می‌سازند که هدف آن زیر سؤال بردنِ روش‌های تفسیریِ هنجاری و مرجع‌باور است. اگر غیابِ سوژه شرطِ کلیِ تحققِ دلالت باشد و اگر تمامی گفتمان‌ها هم‌چون نوشتار، لزوماً سوءِتفسیر را نیز (که آن را سنتاً ناشی از غیاب گوینده دانسته‌اند) همراه خود داشته باشند، در این صورت می‌توان گفت که شرط ضروری هر گفتمانی، سوءِتفسیر یا بدخوانی است. بنابراین، تشخیص تفسیرِ اصیل و درستِ متون ادبی، برمبنای مراجع دیرینه‌ی نیت‌مندی، معنا و حقیقت، امری دل‌بخواهی خواهد بود. دیگر هیچ چیز مانعِ بروزِ انحراف در فرآیند خوانش نمی‌شود، چراکه انحراف شرط لازم زبان است و بنابراین، در دل هر خوانشی از متون ادبی فروپاشیِ گریزناپذیرِ معنا نهفته است.

دومان در تمثیل‌های خوانش (۱۹۷۹)، رتوریک رمانتیسم (۱۹۸۴) و مقاومت در برابر نظریه (۱۹۸۶)، و میلر در لحظه‌ی زبانی (۱۹۸۵) و جانسون در تفاوت انتقادی (۱۹۸۱)، با توجهِ دقیق به زبانِ متن، می‌کوشند نشان دهند که چگونه هنگام خواندنِ متن سرشتِ ذاتاً متناقضِ معنا شرح و بسط پیدا می‌کند. بنابراین، واسازیِ آمریکایی گرایش به نادیده‌انگاریِ دلبستگیِ ایجابیِ دریدا به «نوشتار» (*écriture*) دارد ــ نامی که دریدا بر مجموعه‌ی پیچیده‌ای از آثارِ برآمده از نشانه‌های مکتوب می‌گذارد. واسازی آمریکایی از طریق درپیش‌گرفتنِ راهبردِ خوانشِ بنیاد-ستیزانه‌ی متن، در ابزارهای مورد نظرِ دریدا برای اوراق‌سازیِ گفتمان، تغییرات عمده‌ای ایجاد می‌کند. ناقد با توجهِ دقیق به سویه‌های حاشیه‌ایِ متن که با حساسیّت کامل انتخاب شده‌اند، سطوح معنا را چنان گسترش می‌دهد که فهمایی فراگیرِ متن را در معرض خطر قرار می‌دهد. (نک: مرکز / نامرکز). چنین خوانش‌هایی از طریقِ جستنِ تناقض‌های متن و انحرافاتِ ذاتیِ موجود در اصولِ ناآزموده‌ی آن، نشان می‌دهند که متن فقط چیزی را می‌تواند بگوید و فقط در موضعی می‌تواند قرار بگیرد که خود شالوده‌های آن را سست کند. چنین رویکردی دغدغه‌ای معرفت‌شناسانه را به نمایش می‌گذارد؛ خوانشی که درواقع، نوعی شکِ بنیادی یا سرگشتگی است. دومان عملاً متنِ ادبی را الگوی شناختیِ ممتازی می‌داند: او دلبسته‌ی آن است که بدانند متن درباره‌ی آن‌چه ما می‌توانیم بدانیم و آن‌چه نمی‌توانیم بدانیم، به ما چه می‌گوید. دومان، میلر و جانسون، توجه فزاینده‌ای به زبانِ مجازی یا رتوریکیِ متن دارند تا نشان دهند که متن، به این طریق، چگونه از فروکاست خود به معنایی اصیل و درست تن می‌زند و تواناییِ ما را در فهم زبانِ استعاریِ متن زیر سؤال می‌برد. (نک: متنیّت).

تأثیرات و چالش‌های واسازی

سنجشِ دامنه‌ی تأثیراتِ واسازی کار دشواری است. این دشواری، از سویی، به دلیل بدنامیِ آن

است که باعث می‌شود موضوعاتی که طرح می‌کند تحت‌الشعاع قرار بگیرند، و از سوی دیگر، به دلیل پراکندگیِ تأثیرات واسازی است ــ هر کسی چیزی درباره‌ی آن شنیده و چیزکی از آن می‌داند. دلیل دیگرِ این امر آن است که تأثیرات واسازی را نمی‌توان از تأثیرات سایر جریانات نظریِ مرتبط با واسازی تفکیک کرد. واسازی مکتبی است که همراه با انبوهی از تحولات نظری که دستامد کار نویسندگانی از قبیلِ میشل فوکو، ژاک لاکان، رولان بارت، ژان فرانسوا لیوتار، ژولیا کریستوا و دیگران است، مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهد که به نام پساساختارگرایی معروف شده است. واسازی با تمامی این رویکردها در یک نقطه اشتراک دارد و آن تردید و شکی عمیق نسبت به شیوه‌های درکِ ما از تاریخ، سوژه‌گی و شناخت است. از سوی دیگر، واسازی با مکاتب محافظه‌کارترِ هرمنوتیکی هم در دلبستگی به تفسیرِ متونِ مکتوب اشتراک دارد (خرده‌گیران نام «مافیای هرمنوتیکی» را بر ناقدین مکتب ییل نهاده‌اند)، هر چند که این دو گروه به نتایج متضادی رسیده‌اند: مفسرِ اهلِ هرمنوتیک می‌خواهد معنای «اصیل و درست» را بازسازی کند و این درست همان چیزی است که از نظر دریدا، همواره و پیشاپیش، منتشر و پراکنده و بازنایافتنی است.

واسازی با انبوهی از چالش‌ها و انتقادات مواجه شده و این همه صرفاً از سوی پژوهندگانِ سنتی نبوده است. مثلاً فوکو و پیروانش به شدت به آثار دریدا تاخته‌اند. آن‌ها «متن‌محوریِ» غیرِ تاریخی و غیرِسیاسی، فقدان آگاهی نسبت به تمایزاتِ انتقادیِ تاریخی، و تلقیِ تاریخِ فلسفه به‌مثابه‌ی تاریخی واحد به‌جای رشته‌ای از صورت‌بندی‌های منفصل و گسسته را در کار دریدا مورد انتقاد قرار داده‌اند. ناقدان مارکسیست، هم در آمریکا و هم در فرانسه، به واسازی خرده گرفته‌اند و آن را به لحاظ سیاسی بی‌حاصل دانسته‌اند. فرانک لنتریچا در کتابِ پس از نقد نو (۱۹۸۰) و چند تن دیگر، واسازی و خصوصاً نسخه‌ی آمریکاییِ آن را متهم کرده‌اند که صرفاً نوعی رتوریکِ ستیز است و گامی جهت تغییرِ ساختارهای نهادین برنمی‌دارد. واقعیت این است که ناقدان واساز بیشتر تمایل دارند که به متون مرجع توجه کنند و گامی جهت ایجاد تغییر در شکلِ سنتیِ تاریخ ادبی برنمی‌دارند. همچنین باید اشاره کرد که خوانشِ آن‌ها از متون به خوانشِ ناقدان نو ــ ناقدانی که غالباً خود به آن‌ها انتقاد می‌کنند ــ شباهت دارد: هر دوِ آن‌ها منحصراً به بررسیِ متن یا نویسنده‌ای خاص علاقه نشان می‌دهند و به این ترتیب، منعکس‌کننده‌ی نوعی بی‌اعتناییِ آشکار نسبت به تاریخ اجتماعی و ادبی هستند. جالب آن که نقش و اهمیتِ همین زمینه‌ی تاریخی در کانونِ توجهِ مکتبِ نوتاریخی‌باوری ــ مکتبی که متأثر از آرای فوکو است ــ قرار گرفته است. (نک: نقد مارکسیستی).

پیش‌بینی آینده‌ی واسازی در آمریکا دشوار است. همان‌طور که از نام کتاب پل دو مان، تمثیل‌های خوانش، برمی‌آید، واسازی از آن‌جا که بیشتر بر نظریه‌ی عامِ دلالت و نه نظریه‌ی خاص در حوزه‌ی دلالت ادبی متکی است، بدل به روشی شده که متون را چونان تمثیلی از واسازی می‌خواند. واسازی در آغاز نقدی بود بر نظام‌ها و روش‌های خوانش، اما اکنون به درستی می‌توان ادعا کرد که مقهورِ همان روش‌مندسازی هنجاری‌ای شده که زمانی به آن انتقاد می‌کرد. اکنون دیگر روشن شده که نهادینگی و شیءشدگیِ واسازی امری اجتناب‌ناپذیر است.

نامِ کتابِ دیگرِ دومان، رتوریک رمانتیسم، اشاره به محدودیت مهم دیگری در واسازی آمریکایی دارد: توجه خاص به ساختارهای رتوریکی نمایانگرِ تمایلِ واسازی به یکی انگاشتن معنای ادبی با معنای مجازیِ متن است. درعین حال، واسازی متن ادبی را الگویی شناختی می‌داند که سطح کلامی در تناقض با آن می‌ایستد، که می‌توان آن را بازتاب بدفهمی‌ای بنیادین از سرشت خلاقه‌ی بینش ادبی دانست. (نک: نقد رتوریکی؛ فرانقد).

← پساساختارگرایی؛ متافیزیک حضور؛ مرکز / نامرکز؛ کلام‌محوری

Joseph Adamson

ویران‌سازی (Subversion)

«ویران‌سازی» در مقابل مفهومِ ایدئولوژی بهتر فهمیده می‌شود. ایدئولوژی انباره‌ای از تصاویر، درون‌مایه‌ها و اندیشه‌هایی است که فرهنگِ مسلط آن‌ها را در کل جامعه منتشر می‌کند و آن‌ها نیز در جهت حفظ منافع فرهنگ مسلط عمل می‌کنند. (نک: درون‌مایه). ویران‌سازی در این بستر، نمایانگرِ به بیان در آمدن و «مرئی شدن» هر تفسیر سرکوفته، ممنوع، یا مخالف با نظم اجتماعی است. در ادبیات، محتوای ویران‌ساز ممکن است در جامه‌ی محتوای درون‌مایه‌ایِ کلِ اثر رخ بنماید، و یا این که از رهگذرِ مخالفتِ فعالِ یک یا چند شخصیت داستانی با هنجارهای ایدئولوژیکِ نقش‌بسته در ساختارِ متن، پدیدار گردد. ویران‌سازی در شرایط اِعمال سانسور و شکنجه، اجباراً شکلی پوشیده به خود می‌گیرد. در این شرایط، پیام مخالف یا معترض ممکن است در ساختمانِ صوریِ اثر و اغلب از طریق جابه‌جایی‌های تمثیلی متجلی شود. هنگامی که آزار و شکنجه به اوج خود می‌رسد ــ مانند شرایطی که لئو اشتراوس در شکنجه و فن نوشتن (۱۹۵۰) توصیف می‌کند ــ محتوای ویران‌ساز در یک اثر به صورت معنای غامضی در می‌آید که تنها گروه معدودی اهل فن و خبره از آن سر در می‌آورند.

نوشته‌های میخاییل باختین شرح کاملی از فرآیند ویران‌سازی به دست می‌دهند؛ وی ویران‌سازی را در شادخواری‌های عامیانه‌ای می‌بیند که تجسمِ جهان‌بینیِ اجتماعیِ گروه‌های فرودست و حاشیه‌ای است. (نک: حاشیه). نظریه‌ی باختین درباره‌ی کارناوال و پدیده‌های کارناوالی، به طرفداری از فلسفه‌ی بدیلِ پیچیده و به غایت طراحی‌شده‌ای برمی‌خیزد که در سرتاسر فرهنگ عامه منتشر است و طرح نوعی ویران‌سازی و مخالفتِ فرهنگیِ رسماً پذیرفته‌شده را می‌ریزد. فعالیت‌های اجتماعیِ موجود در کارناوال برای آدم‌ها «زندگی ثانویه‌ای» می‌آفرینند که مبتنی بر تفسیرهای خاصی از نظم اجتماعی هستند. این فعالیت‌ها در ادبیات به صورت پدیده‌های کارناوالی رسوب می‌کنند؛ کارناوال از ابزارهایی هم‌چون خنده، گروتسک، انواع گوناگون واژگونگی یا به‌هم‌ریختگیِ ساختاری استفاده می‌کند تا پرده از ایدئولوژی حاکم بردارد و از آن «خلع ید» کند. اما تمامی این‌ها با اذن و اجازه‌ی نهادهای حاکم صورت می‌گیرد. (نک: اسطوره‌زدایی).

کاربرد معمولِ مفهومِ ویران‌سازی بر نوعی اعتراض یا شورش فعال، قدرت‌مند و آگاهانه علیه اقتدارِ گروه نخبگان حاکم یا سلطه‌گر دلالت دارد. چنین دیدگاهی تلویحاً اشاره بر این دارد که در ویران‌سازی دست‌کم یک سویه‌ی نسبتاً عقلانی وجود دارد؛ به این معنا که ویران‌سازان می‌خواهند

به‌جای نظم اجتماعی و فرهنگیِ حاکم، ساختاری را بنشانند که بیشتر منافعِ آنان را نمایندگی کند. اما نوتاریخی‌باوران ویران‌سازی را نوعی مقاومت در برابر قدرت نمی‌انگارند، بلکه آن را ابزارِ اِعمال قدرت و نشانه‌ی آن می‌دانند. ویران‌سازی نمی‌تواند به مخالفت فعال فرهنگی تحقق بخشد، زیرا خود با تبانیِ اقتدارِ فرهنگ رسمی کار می‌کند. این نظر که ویران‌سازی راهبرد آگاهانه‌یِ طبقه‌ی حاکم است و بیشتر در خدمت طبقه‌ی ممتاز قرار دارد تا گروه‌های حاشیه‌ای، در نگاه نخست کاملاً دور از انتظار می‌آید. به هر رو، نوتاریخی‌باوری تفسیر خود از ایدئولوژی را بر آراءِ فوکو و آلتوسر استوار می‌کند؛ هر دوِ این‌ها بر این باورند که ویران‌سازی هماره و پیشاپیش و البته به شیوه‌های متفاوت، محصور در نهادهای حاکم است. از نظر آلتوسر، ویران‌سازی در ایدئولوژی محصور شده است و ایدئولوژی در ورای شناختِ آگاهانه‌ی کنش‌گرانِ اجتماعی، و پنهان از آن‌ها عمل می‌کند و درنتیجه، برنامه‌ی ویران‌سازی اساساً محکوم به شکست است. از نظر فوکو ویران‌سازی در کنش مکارانه و تقریباً همه‌آگاهِ «قدرت» جای دارد. در نوشته‌های فوکو قدرت بیشتر در هیئت نوعی وجود متافیزیکی ظاهر می‌شود تا در قالب اراده‌ی کلیِ صاحبانِ قدرت. در هر صورت، جریان این قدرتِ انتزاعی وجودِ هرگونه مقاومتِ معنادار و هدف‌مند را ناممکن می‌سازد. روشن نیست چرا ساختارِ مشروعِ قدرت «ویران‌سازی» را در جایی که عملاً فضایی برای آن وجود ندارد، مفید می‌داند. پیروان نوتاریخی‌باوری عموماً معتقدند که تولیدِ عناصرِ ویران‌ساز در چارچوب ساختار قدرت معلولِ سرشتِ متناقضِ خودِ قدرت است. (نک: ناسازه). اصحاب قدرت که تبلور قدرت اجتماعی‌اند ــ معمولاً در این مورد ملکه الیزابت اول را مثال می‌آورند ــ همواره نسبت به موقعیتِ خود احساس اضطراب عمیقی دارند. آنان با اجرای طرح پیچیده‌ی ویران‌سازی و، هم‌زمان، با مهارِ آن، بر این اضطراب چیره می‌شوند. این موضوع نه تنها در متون ادبی، بلکه در گستره‌ی وسیعی از عرصه‌ها ــ از نمایش‌های درباری و تظاهرات خیابانی گرفته تا محاکمات پرطول و تفصیل علنی ــ دنبال می‌شود.

← کارناوال؛ حاشیه؛ مرکز / نامرکز

Micheal D. Bristol

هاله (Aura)

هاله اصطلاحی است که ناقد مارکسیست، والتر بنیامین، برای توصیف تجربه‌ی ذهنیِ اثر هنری یا شرایط تولید و عرضه‌ای که به خلق چنین تجربه‌ای کمک می‌کند، به کار می‌برد. (نک: نقد مارکسیستی). بنیامین نخستین بار در مقاله‌ی «تاریخچه‌ی عکاسی» (۱۹۳۱) از «هاله» سخن می‌گوید و در آن، مفهومِ هاله را به ویژگی‌های زیبایی‌شناختیِ یکه‌گی و «کمال» و نیز درخشندگیِ خاصِ عکس‌های اولیه پیوند می‌زند. این مقاله حاوی نخستین اشارات بنیامین به چیزی است که بعدها به دو درون‌مایه‌ی غالبِ نوشته‌های او درباره‌ی هاله بدل شدند. (نک: درون‌مایه). نخستینِ این دو به تجربه‌ی هاله مربوط می‌شود. بنیامین معتقد است که صرف نظر از این که بنیانِ عینیِ این پدیده چه باشد، اما «شناخت» آن از تجزیه و تحلیل صوری به دست نمی‌آید، بلکه در لحظه‌ای از پریشانی حادث می‌گردد. تجربه‌ی شیءِ هاله‌دار متضمنِ درهم‌تنیدگیِ غریبِ زمان و مکان است: حضور و ظهور یکه‌ی فاصله، هر اندازه هم که شیء نزدیک باشد ([۱۵۴]، ص ۲۵۰). درون‌مایه‌ی دوم به وضعیتِ ناگوارِ هاله

در جهان صنعتی مربوط می‌شود. به نظر بنیامین تولید نسخه‌های متعدد از شیءِ هاله‌دار که به‌واسطه‌ی شیوه‌های فن‌آورانه صورت می‌گیرد، شیء را از یکه‌گی محروم می‌سازد و هاله را معدوم می‌کند. هنگامی که دیگر شیء فقط کالایی است که به تملک درمی‌آید و چندباره بازتولید می‌شود، آمیزه‌ی فاصله و نزدیکی، و زمان و مکان از میان می‌رود.

بنیامین این درون‌مایه را در مشهورترین مقاله‌اش، «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی» (۱۹۳۵)، شرح و بسط می‌دهد. او در این مقاله مفهوم هاله را برای اشاره به یک ویژگیِ صوریِ اثر هنری به کار نمی‌بَرَد، بلکه از آن برای اشاره به نوعی اصالت و ارزشِ آیینی استفاده می‌کند که به دلیل نادر بودنِ اثر هنری و برخی سویه‌های تاریخی و نیز زمینه‌ی عرضه‌ی آن، به اثر نسبت داده می‌شود. به این ترتیب، تجربه‌ی هاله گرچه ممکن است باز هم قرین نوعی احساسِ تحسین باشد، اما واکنش‌هایی را برمی‌انگیزد که رفتارهای مذهبی، آیینی و یا سایر اَشکالِ رفتار جمعی به آن‌ها شکل داده‌اند. شیء هاله‌دار می‌شود و سپس با ورود به مجموعه‌ای از کتاب‌های مقدس، اقتدار می‌یابد: «یکه‌گیِ اثر هنری از جایگاه آن در تار و پودِ سنّت جداناشدنی است» ([۱۵۳]، ص ۲۲۳). اما در جهان سنّت پایه‌های این اقتدار سست می‌شود، زیرا از سویی مناسبات اجتماعی چنان تغییر کرده‌اند که هرگونه اجتماعِ سنّتی را نفی می‌کنند و از سوی دیگر، هاله نمی‌تواند بازتولید مکانیکی را برتابد. گرچه بنیامین با اندکی تأسف از محو هاله سخن می‌گوید، اما کلاً به استقبال چیزی می‌رود که خود آن را پی‌آمدهای دموکراتیکِ بازتولید مکانیکی می‌خواند و به این ترتیب، در جایگاهی قرار می‌گیرد که نکوهش و انتقاد تئودور آدورنو را برمی‌انگیزد. بنیامین در آثار دیگرش، به خصوص در اثر ناتمام پاساژها که در دهه‌ی ۱۹۳۰ آن را می‌نوشت، کوشش‌های مدرن برای خلق نوعی هاله‌ی ساختگی به‌واسطه‌ی مُد و زرق و برق را محکوم می‌کند و در آن مذهبِ کاذبِ زیبایی‌پرستی را می‌یابد. به نظر می‌رسد که بنیامین در این آثار بر این باور است که حفظ هاله با تجربه‌ی مدرنیّت سازگار نیست و هرگونه تلاش برای احیای دوباره‌ی هاله در هنر و زندگی را نوعی حسرت‌بارگیِ موهوم و یا خودکامگی بهره‌کشانه می‌داند و آن را رد می‌کند.

← زیبایی‌شناسی

Trevor Ross

هرمنوتیک (Hermeneutics)

چنان که از سنت برمی‌آید، هرمنوتیک علم یا نظریه‌ی تفسیر است. ریشه‌ی واژه‌ی هرمنوتیک، واژه‌ی یونانیِ *hermeneuein* به معنای تفسیر کردن، به زبان خود ترجمه کردن، و به معنای روشن و قابل فهم کردن و شرح دادن است. در اساطیر یونان، هرمس پیام‌های اغلب رمزیِ خدایان را برای میرایان تفسیر می‌کند. پس تعجب‌آور نیست که هرمنوتیک به‌عنوانِ یک روش، از تفسیر متون مقدس می‌آغازد و با فقه‌اللغه نزدیکیِ زیادی دارد. مجادلات جنبش اصلاح‌طلبی بر سرِ این حکم کلیسای کاتولیک که تنها این کلیسا صلاحیت تفسیر کتاب مقدس را دارد، با پافشاری پروتستان‌ها بر خودبسندگیِ متنِ مقدس و عزم جزم آن‌ها بر نشان دادنِ روشنی و وضوح بنیادین کتاب مقدس، به نتیجه رسید. (نک: متن). پیکره‌ی کلیِ حاصل از نظریه و عملِ حاصل از این مباحثات، هرمنوتیک را پی‌ریزی

کرد. تنظیم تدریجیِ این مواد و تبدیل آن به روش‌شناسی‌ای برای تفسیر متن، در اواخر سده‌ی نوزدهم شکلِ نظریه‌ی فلسفیِ عام‌تری را به خود گرفت که اگر نه در همه‌ی سویه‌های کوشش‌ها و فرهنگ بشری، دست‌کم در بیشترِ آن‌ها، بر اهمیت قاطعِ تفسیر تأکید می‌کرد. هرمنوتیک به‌واسطه‌ی نیروی آثارِ اولیه‌ی مارتین هایدگر، صورتِ گسترده‌ترِ فلسفه‌ی عامِ فهمِ انسانی را به خود گرفت و برای هر روش و رشته‌ای که با تفسیرِ زبان، کنش، یا دست‌آفریده‌های انسانی سر و کار داشت، اشارات و دلالت‌هایی در بر داشت.

فریدریش اشلایرماخر، متألهِ آلمانی، اولین پژوهش‌گری بود که در صدد ساختنِ نظریه‌ی عام تفسیر برآمد؛ نظریه‌ای که بتوان آن را در موردِ متونی غیر از متون مذهبی نیز به کار بست. اشلایرماخر آن‌چه را به نام دورِ هرمنوتیکی معروف شده است، چنین فرمول‌بندی کرد: در هر چیز، جزء در چارچوب کل فهمیده می‌شود و کل به‌کمک جزء. مثلاً معنای یک واژه به اعتبار جمله‌ای که واژه جزئی از آن است فهمیده می‌شود، و آن جمله نیز تنها به اعتبار واژه‌های سازنده‌ی آن قابل فهم است. فهم درمقام انطباقِ پیوسته‌ی این دو رخ می‌دهد. به باور وی، این دُور در مسائل مربوط به فهم اجتناب‌ناپذیر است ــ و این دیدگاهی است که در هرمنوتیک سده‌ی بیستم نیز باقی مانده است. بر این اساس، اشلایرماخر معتقد بود که ما نویسنده‌ای متعلق به روزگاران گذشته را بهتر از خودِ وی می‌فهمیم، چراکه می‌توانیم او را در زمینه‌ی تاریخیِ گسترده‌تری نسبت به گذشته بنگریم.

اشلایرماخر طرحی کلی از دو نوع هرمنوتیک به دست می‌دهد: یکی هرمنوتیکِ دستوری که به زبان و معناشناسیِ خودِمتن می‌پردازد، و دیگری هرمنوتیک فنی که از زبان فراتر می‌رود و ذهنیت نویسنده را بررسی می‌کند. او در آثار بعدی‌اش تأکید را بر هرمنوتیک فنی یا منشِ «پیش‌گویانه‌ی» کارِ هرمنوتیکی می‌گذارد.

تحقیقات زبان‌شناسانه‌ی ویلهلم فون هومبولت نیز پیش درآمدی بر هرمنوتیک معاصر است. هومبولت با بیان این مطلب که زبانِ فرد نگاهِ او را نسبت به جهان شکل می‌دهد، اهمیت فلسفیِ بیشتری به مسائل مربوط به سرشت زبان و تفسیر بخشید. اما هرمنوتیک به همّتِ یک آلمانیِ دیگر یعنی ویلهلم دیلتای، جایگاه فلسفیِ گسترده‌تری یافت.

به نظر دیلتای، همه‌ی علوم انسانی، در سطحی بنیادین، درگیرِ مسئله‌ی هرمنوتیکیِ تفسیرِ کلامِ انسانی هستند. فهم انسان‌ها به معنای فهمِ کلامِ فرهنگیِ آن‌هاست ــ و این تنها متون را دربرنمی‌گیرد، بلکه اَشکالِ متنوعِ هنری و کنش‌ها (فرهنگ تاریخی به‌طورِ عام) را نیز شامل می‌شود. برخلافِ پژوهشِ علمی در جهان طبیعی، پژوهندگان علوم انسانی نمی‌توانند خود را از معادله کنار بکشند. برای فهمیدنِ انسان باید انسان بود ــ و این تقریر دیگری است از دُورِ هرمنوتیکی. دیلتای این فهم را اساساً فهمِ هم‌دلانه‌ای می‌انگاشت که متضمن فرافکنیِ خود در ذهن دیگری (آفریننده)، از رهگذرِ دریافتِ کلامِ فرهنگی است. او این کلام فرهنگی را «ذهن عینی» می‌نامید. ما از طریق این کلام تجربه‌ی زیسته‌ی مؤلف را بازسازی می‌کنیم. بنابراین، هرمنوتیک بدل به نوعی روان‌شناسیِ نظری و شهودی می‌شود که نه تنها معنای متن، بلکه خصوصیاتِ آفریننده‌ی آن را نیز بررسی می‌کند. از این رو، دیلتای دینِ بسیاری به هرمنوتیکِ پیش‌گویانه‌ی اشلایرماخر دارد.

در پایان سده‌ی نوزدهم و به‌خصوص در آلمان، هرمنوتیک به‌مثابه‌ی یک روش فلسفی که نه فقط به متون کهن، بلکه به همه‌ی مطالعات انسانی مربوط است، اعتبار چشگیری پیدا کرد. اما بعدها رهیافت دیلتای به دلیل آن‌که در جستجوی روح مؤلف بود، بیش از حد رمانتیک انگاشته شد و به‌واسطه‌ی تمایل زیادش به نیّت، هم‌دلی و ذهن، به روان‌باوری متهم گردید. برخی از وارثان اندیشه‌ی دلتای برای اجتناب از این وضعیت، توجه خود را، به‌جای مؤلف و مفهومِ مسئله‌سازِ نیّتِ مؤلف، بر خودِ متن و تجربه‌ی خواندن معطوف ساختند. این‌ها معتقد بودند که اگر هم مؤلفِ یک متن کاملاً ناشناخته باشد، باز هم می‌توان آن را خواند و فهمید. حتی برای خوانش مؤلف از متنِ خود نیز نباید امتیازی قائل شد. مهم ذهنیّت خواننده است، نه ذهنیّت مؤلف. (نک: نقد خواننده‌محور؛ نیّت / نیّت‌مندی).

هرمنوتیک سده‌ی نوزدهم به «تاریخی‌ـ باوری» نیز متهم بود که بنا بر آن، ما در تفسیرِ متون هیچ حقیقت عینی‌ای در اختیار نداریم، زیرا تفسیرهای ما همواره محدود به موقعیت تاریخیِ ما و نیز در بندِ قیودی است که تصورات و علائقِ واقعی‌مان آن‌ها را به ما تحمیل می‌کنند. این‌ها هنوز هم مسائل مهمی هستند؛ مسائلی که به اتهاماتی چون نسبی‌نگریِ تمام‌عیار منتهی می‌شوند. این امر خصوصاً در موردِ هرمنوتیکِ پدیدارشناسانه که از آثار مارتین هایدگر نشأت می‌گیرد، صدق می‌کند.

هایدگر بر فلسفه‌ی قاره‌ای، از اگزیستانسیالیسم تا هرمنوتیک معاصر و واسازیِ دریدایی، تأثیر بسیاری گذاشته است. او شاگرد ادموند هوسرل، بنیان‌گذار پدیدارشناسی بود (نک: نقد پدیدارشناختی). هایدگر در اثرِ دوران‌سازِ خویش، هستی و زمان (۱۹۲۷)، که از آثار اولیه‌ی او به شمار می‌آید، نوعی هرمنوتیکِ ضد ذهنی را بنیاد نهاد که بر مکان‌مندیِ تمام و کمالِ ما در تاریخ و زبان تأکید می‌کند. مسئله‌ی فهم کاملاً از کند و کاوی محققانه در ذهنِ شخصِ دیگر جدا می‌شود. درعوض، بر جای‌گیریِ ما در یک جهان زمانی تأکید می‌شود که معنای آن مسبوق بر ماست و ما از آن فهمی ضمنی داریم. هایدگر می‌گوید که ما فهمانه وجود داریم و هدفِ تفسیر آشکار ساختنِ پیش‌فهمی است که ما پیشاپیش از هستن‌ـدر‌ـجهانِ خود داریم.

بر پایه‌ی این الگوی هایدگری، ادبیات بیش از آن‌که بیان اندیشه‌ها و نیات یک فرد باشد، ارتقاءِ یک جهان یا جهان‌بینی به [ساحتِ] آگاهی است. در ادبیات جهانی را تجربه می‌کنیم که مؤلف تصویر کرده است و نه حالات ذهنی و نیاتِ خاص و غیرِمتعارف را. در نوشته‌های متأخر هایدگر، تأملات بسیار و افکار روشن‌بینانه‌ای پیرامون آثار شاعران گوناگون و نیز درباره‌ی زبان وجود دارد، اما این نوشته‌ها بیشتر نوشته‌هایی اسطوره‌ای و شاعرانه هستند تا روش‌شناسانه.

هانس گئورک گادامر، شاگرد هایدگر، یکی از برجسته‌ترین نمایندگان هرمنوتیک فلسفی است. آثار او مبتنی است بر برداشت‌های استادش از زبان، زمان‌مندی و فهم. اما این نوشته‌ها بیشتر به مسائل هرمنوتیک سنتی در تفسیر متن معطوف می‌شوند. گادامر در کتاب بسیار مهم خود، حقیقت و روش (۱۹۶۰)، پیش از هر چیز به توصیف کنش فهم در رابطه‌ی آن با اَعمالِ ما و نیز با سنت می‌پردازد.

گادامر این دیدگاهِ هایدگر را می‌پذیرد که هدف تفسیر متن، خودِ متن است، نه نیّت مؤلف.

مسئله‌ی هرمنوتیکی چیرگی بر فاصله‌گذاریِ بیگانه‌ساز است: چگونه یک اثر، جدا از فرهنگِ اصلی و موقعیتِ تاریخی‌اش، می‌تواند با مخاطبِ امروزیِ خود ارتباط برقرار کند و توسط او فهمیده شود؟ این مسئله در موردِ تمامیِ آثار هنری و در واقع، در موردِ هر کوششی برای فهم فرهنگ‌های دیگر و مردمان دیگر رخ می‌نماید. هدف فهم هرمنوتیکی این نیست که به معنای یک اثر نزد مخاطب اصلی یا مؤلفِ آن پی ببرد، بلکه هدفش این است که دریابد این اثر برای ما و در حال حاضر چه معنایی دارد. اما این امر بدان معنا نیست که ما هر کاری که بخواهیم می‌توانیم با اثر بکنیم. فهم هرمنوتیکی نتیجه‌ی گفتگویی اصیل میان حال و گذشته است و این فهم هنگامی رخ می‌دهد که میان حال و گذشته «ادغام افق‌ها» وجود داشته باشد. درنهایت، این کنشی است مبتنی بر فهم خویشتن، فهمِ واقعیتِ تاریخیِ ما و پیوستگیِ آن باگذشته.

گادامر برخلافِ رهیافتی علمی‌تر، معتقد است که ما تنها به‌اعتبارِ پیش‌داوری‌های‌مان (تربیت فرهنگی و تاریخ) می‌توانیم بفهمیم، و نه با کنارگذاشتنِ آن‌ها و رها شدن از قیدوبندِ آن‌ها. بنابراین، یک اثر واجد هیچ معنای نهایی یا قطعی نیست. مثلاً یک اثر کلاسیک همان‌طور که در طی سده‌ها به اَشکالِ گوناگون تفسیر و تجربه می‌شود، تاریخی از معناهایش نیز شکل می‌گیرد. شرطِ امکان چنین فهمی خودِ سنت است، که در درجه‌ی اول در قالب آثار هنری، نهادها و به‌ویژه زبان تجسم یافته است. اگر پیش‌داوری‌های به‌ارث‌رسیده‌ی ما از همان سنتِ اثری که باید فهمیده شود برنخاسته باشد، آن‌گاه ممکن است در فهمِ اثر مشکلاتِ جدی بروز کند: بیگانه بماند. پیش‌فرضِ فهمِ اصیل، تعهد و تعلقِ ما به فرهنگ و سنت‌هایی که ما را احاطه کرده‌اند (و بسیاری‌شان را ما منفعلانه در خود جذب می‌کنیم) و پیشبردِ این سنت‌ها به‌واسطه‌ی مساعیِ تفسیریِ ماست. هرگاه متن نتواند از آن سوی فاصله‌ای که متن را از ما جدا می‌کند، با ما ارتباط برقرار کند، نخست باید کارهای فقه‌اللغوی، تاریخی و زندگی‌نامه‌ایِ زیادی انجام دهیم.

هرمنوتیک فلسفیِ سده‌ی بیستم، آشکارا، تمایل و علاقه‌ای بیش از علائقِ صرفِ باستان‌پژوهانه نسبت به متن دارد. متن تنها در فراشدِ خواندن است که کاملاً تحقق می‌یابد، فراشدی که در آن جهانِ متن و جهانِ خواننده به هم می‌رسند و در هم ادغام می‌شوند. مفاهیم محوریِ آراءِ گادامر و نیز آثار رومن اینگاردنِ پدیدارشناس درباره‌ی ادبیات، اهمیت زیادی برای نقدِ خواننده‌محور و خصوصاً اعضای مکتب کنستانس داشته است. (نک: نظریه‌ی دریافت). هانس روبرت یاس و ولفگانگ آیزر، هر دو از شاگردان گادامر بوده‌اند.

دیگر چهره‌ی برجسته‌ی هرمنوتیکِ فلسفیِ پس از هایدگر، پل ریکور است. ریکور آثار عظیمی درباره‌ی روش‌شناسیِ هرمنوتیکی و علوم انسانی، استعاره، روان‌کاویِ فروید، و اخیراً درباره‌ی زمان‌مندیِ انسان و رابطه‌ی آن با روایت نوشته است. هرمنوتیک و علوم انسانی (۱۹۸۱) مضامین اصلیِ اندیشه‌های ریکور را ارائه می‌کند. ریکور در موردِ اهداف هرمنوتیک با گادامر توافق کلی دارد، هرچند که آثار او بیشتر ترکیبی است از گرایش‌های فکریِ سده‌ی بیستم، خصوصاً ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، و فلسفه‌ی زبانِ انگلوساکسون.

از نظر ریکور اهداف هرمنوتیک نه تنها متضمن حل تضادها و تناقض‌های تفسیر است،

بلکه دستیابی به فهم خویشتن را نیز دربر می‌گیرد. «خود» را که کانونِ اصلیِ توجه در نوشته‌های ریکور است، نمی‌توان از طریق بررسیِ مستقیم دکارتی فهمید، بلکه باید از مسیری انحرافی و از راه آثار فرهنگی و به‌خصوص آثار هنری، آن را فهم کرد.

در فهم هرمنوتیکیِ ریکور از آثار ادبی، می‌توان سه مرحله‌ی اساسی را تشخیص داد: (۱) تجزیه و تحلیل کمابیش عینیِ خودِ متن؛ این مرحله مرحله‌ی تجزیه و تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسانه‌ی شکل و محتوای اثر است؛ (۲) فراشد خواندن، که در آن جهانِ متن تحقق می‌یابد؛ نظریه‌ی دریافت خصوصاً به این مرحله نظر دارد؛ و در نهایت (۳) مرحله‌ی وجودی و تأملیِ تخصیص معنای متن به خود. مرحله‌ی دوم، از جهتی، تمهیدی است برای مرحله‌ی سوم، چراکه انضمامی شدنِ جهانِ اثر عمدتاً وابسته به خصوصیات ضمنیِ جهانِ خواننده و شناخت و شخصیت اوست. بنابراین، اثر ما را به درونِ خود می‌کشاند و ما را از خودمان دور می‌کند. اما این کار را تنها برای این می‌کند که فهم ما از خویشتن، به‌واسطه‌ی جنبه‌های تأملی و امکاناتِ خودمان، ژرف‌تر شود؛ چیزهایی که در غیر این صورت، ممکن بود هیچ‌گاه با آن‌ها مواجه نشویم.

اثر اخیر ریکور به بررسیِ این مسئله‌ی هرمنوتیکی می‌پردازد که ما چگونه در روایت و خودروایت‌گری و نیز به‌واسطه‌ی آن، خود را تعریف می‌کنیم و می‌فهمیم. (نک: روایت ـ شناسی). ریکور با بسطِ تحلیلِ هایدگری از زمان‌مندیِ انسانی، بر این باور است که وقتی زمان شکلی روایی به خود می‌گیرد، به زمانی انسانی بدل می‌شود. ادبیات، چه ادبیات تاریخی و چه ادبیات داستانی، در این امرِ مهمِ طراحیِ زمان سهیم است.

بخشی از هرمنوتیک معاصر نیز به هرمنوتیکِ رمانتیک وفادار است، اما با برخی از اصول هرمنوتیکِ پدیدارشناسانه در تقابل قرار دارد. امیلیو بتّیِ ایتالیایی آثار مهمی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ منتشر کرد و در آن‌ها به شرحِ روشِ ظاهراً عینی‌تری برای هرمنوتیک پرداخت. وارثِ آمریکاییِ اندیشه‌های بتّی، اریک دانلد هرش، نظریه‌پرداز ادبی، است.

هرش در اثر مشهورش، اعتبار در تفسیر (۱۹۶۷)، میان معنای متن و دلالت آن تمایز قائل می‌شود. او ادعا می‌کند که هرمنوتیکِ فلسفیِ هایدگری و نیز گرایش‌های رادیکال‌ترِ نظریه‌ی ادبی این تمایز را نادیده می‌گیرند و با یکسونگری، تنها به سویه‌ی دوم می‌پردازند. هرش از این موضوع حرفی به میان نمی‌آورد که آیا یک تفسیر مفید، یا به‌لحاظ شخصی، پربار است یا نه. او صرفاً می‌خواهد بداند که آیا آن تفسیر معنای درستِ متن است یا نه. او در جستجوی یافتنِ ملاکی برای تأیید تفسیرهایی است که صرفاً متوجه امرِ دلالت نیستند؛ و پاسخ او نیّت مؤلفی است که متن را آفریده است. هدف تفسیر، دست‌کم در اصل، بازسازیِ این موقعیت تألیفی است. بدون این محکِ حقیقت، ما تنها با شک‌آوری و نسبی‌نگری روبه‌روییم، که در این شرایط، هر تفسیری می‌تواند قابل دفاع باشد. با وجود این، نقدهای زیادی بر نظریه‌ی معناییِ هرش که از پدیدارشناسی الهام گرفته و تاحدی نیز ایدنالیستی است، صورت گرفته است.

استنلی فیش، منتقد آمریکایی، روایتِ رادیکال‌تری از هرمنوتیک عرضه می‌کند. از نظر فیش، متن هیچ معنای از پیش تعیین شده‌ای ندارد، بلکه معنای آن یکسره محصول نحوه‌ی تفسیرِ

ماست. هر نوع همسانی میان تفسیرهای ما صرفاً به دلیل داشتنِ راهبردهای تفسیریِ مشترک است. از نظر فیش، توجه هرش به نیت مؤلف چیزی نیست مگر یکی از راهبردهای ممکن در خوانش متن.

از هرش اغلب به دلیل یکسونگریِ افراطی‌اش نسبت به متن انتقاد شده است، حال آن که فیش به دلیل تأکیدِ صرف بر فراشدِ خواندن مورد انتقاد قرار گرفته است. نظریه‌های فلسفیِ گادامر و ریکور را می‌توان راه میانه انگاشت؛ راهی که استقلال متن و خواننده، هر دو را انکار می‌کند و بر خصوصیت مکملِ این دو تأکید می‌ورزد.

دستاورد آخری که باید در زمینه‌ی هرمنوتیک به آن اشاره کرد، آثار یورگن هابرماس در چارچوب نظریه‌ی اجتماعیِ انتقادی است. (نک: نقد اجتماعی). گرچه هابرماس خود را نظریه‌پرداز هرمنوتیک نمی‌داند، اما هم از الگوی هرمنوتیکی بهره گرفته، و هم سویه‌هایی از آن را بسط داده است. در این میان، مهم‌ترین نکته تأکیدِ او بر تحریفات ایدئولوژیک است که مانع ارتباطِ آزاد میان سخن‌گویان و خوانندگان می‌شود. در این‌جا هرمنوتیک چرخش مهمی به سوی آن‌چه که «هرمنوتیکِ ظنّ» خوانده می‌شود، می‌کند. سنت که در آثار گادامر مفهومی محوری و پربار بوده، با سیاست درمی‌آمیزد و مسئله‌ساز می‌شود. زیرا سنت نه تنها یک ارتباط اصیل را ممکن می‌کند، بلکه احتمال دارد به طورِ حساب‌شده‌ای مانع این ارتباط شود. رهیافت هابرماس، هم هرمنوتیک و هم نظریه‌ی ادبی را وارد عرصه‌ی گسترده‌ترِ سیاست می‌کند؛ عرصه‌ای که در آن، ادبیات یکی از ابزارهای ایدئولوژیکیِ متعدد است. (نک: ایدئولوژی؛ افق ایدئولوژیک).

امروزه هرمنوتیک روش فلسفیِ مهمی است که عمدتاً بر این نظر متکی است که واقعیت، به واسطه‌ی زبان و موقعیتِ تاریخیِ ما، واقعیتی تفسیرشده است. اما هرمنوتیک یک روش‌شناسی هم هست که با ماهیتِ تفسیر و فهم سر و کار دارد و نتایج آن تأثیرات وسیعی، نه تنها بر مطالعات ادبی، بلکه بر دین‌شناسیِ تطبیقی، مردم‌شناسی و رشته‌های گوناگون علوم انسانی داشته است. مرکز پژوهش‌های هرمنوتیکی همچنان در کشورهای آلمان، ایالات متحده، ایتالیا و کانادا است.

← دُور هرمنوتیکی؛ تفسیر

Anthony Kerby

هژمونی (Hegemony)

مفهوم هژمونی برپایه‌ی آثار فیلسوف مارکسیست ایتالیایی، آنتونیو گرامشی، ساخته و پرداخته شده است، و ابزاری است برای تحلیل روابط میان ادبیات و جامعه. این مفهوم هم برای تعیین جایگاهِ نویسندگان و روشنفکران در جامعه به کار رفته است و هم برای تحلیل نقشی که نیروهای اجتماعی در متون ادبی ایفا می‌کنند.

تأکید لنین بر موافقت گروه‌های تابع با رهبری یا هژمونی پرولتاریا نقشی محوری در شرح و بسط این مفهوم در دفترهای زندانِ گرامشی (۱۹۲۷ـ۱۹۳۵) داشته است. به نظر گرامشی، در دولت‌های سرمایه‌داری، بورژوازی هژمونیِ خود را بر سایر طبقات اِعمال می‌کند. در حالی که بورژوازی به‌واسطه‌ی نهادهای سیاسی و حقوقیِ خود (سلطه‌ی اجراییِ آن از طریق پلیس و ارتش) بر جامعه تسلط دارد، خود را نماینده‌ی پیشرفتِ «فراگیرِ» جامعه نشان می‌دهد، و این‌چنین، در عرصه‌ی خصوصی نیز هژمونیِ خود را اعمال می‌کند. گرامشی تقابل‌های زور / رضایت، اقتدار /

اخلاق، زورگویی/اقناع، و سلطه/هژمونی را به تقسیم‌بندی میان دولت و جامعه‌ی مدنی نسبت می‌دهد. یک گروهِ تابع که هویتی اقتصادی دارد، هرگاه احساس کند که منافع او «از محدوده‌های مشترکِ طبقه‌ی صرفاً اقتصادی فراتر می‌رود، و می‌تواند و باید به منافعِ سایر گروه‌های پیرو بدل شود» ([۶۰۲]، ص ۱۸۱)، دست به فعالیت‌های فکری، اخلاقی و سیاسی می‌زند. اگر وجود گروه پیشرو برای مرحله‌ی تکاملِ اقتصادی ضرورتی حیاتی داشته باشد و اگر این گروه به‌واسطه‌ی از خودگذشتگی‌های اقتصادی خود، با سایر گروه‌های زیردست متحد شود، هژمونی را به‌مثابه‌ی گامی برای دستیابی به قدرت دولتی، به چنگ می‌آورد.

هژمونی در سطوح فکری، فرهنگی و ایدئولوژیک برقرار می‌شود. گرامشی روشنفکران را کسانی معرفی می‌کند که نقش راهنما و سازمان‌دهنده دارند. این تعریف روشنفکرانِ «سنتی» را نیز که به نظم‌های اجتماعیِ منسوخ تعلق دارند، شامل می‌شود؛ اما روشنفکرانِ «اندام‌وار»، که مستقیماً با یک طبقه‌ی اجتماعی پیوند دارند، رضایتِ «خودانگیخته‌ی» توده‌ی مردم از «جهت‌گیری عمومی تحمیل‌شده به زندگیِ اجتماعی» توسط آن طبقه را سازمان‌دهی می‌کنند (ص ۱۲). روشنفکرانِ اندام‌وار «رسوم، شیوه‌های تفکر و عمل، و اخلاق» را تعریف می‌کنند (ص ۲۴۲) و با این کار اطمینان می‌دهند که افراد هم‌خوان با جامعه‌ی سیاسی حرکت می‌کنند. یک طبقه‌ی مسلط هنگامی هژمونی را کسب می‌کند که جهان‌بینی‌اش در سرتاسر جامعه نفوذ کرده باشد. هژمونی از آن‌جاکه در آشکالِ غیرِکلامی هم بروز می‌کند ــ اخلاقیات، عادات، روابط شخصی ــ با ایدئولوژی هم‌مرز نیست.

گرامشی هژمونی را فرآیندی پویا می‌داند که دارای درجاتی از کمال است. یک گروهِ هژمونیک، درخواست خود برای دربرگرفتنِ عناصرِ هر چه بیشتری از جامعه، باید مدام مصالحه کند. با وجود این، هژمونی در چارچوب تجارب، معانی و ارزش‌هایی که می‌تواند کسب کند، امری گزینشی باقی می‌ماند. ریموند ویلیامز با بسط این جنبه از مفهوم فوق، بر این نکته تأکید می‌کند که هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند تمامیِ پتانسیل‌های انسانی را دربرگیرد. ویلیامز عناصرِ بازمانده (که به نظم اجتماعیِ پیشین وابسته‌اند) و عناصرِ شکوفا را (که خلأهای موجود در جامعه‌ی فعلی آن‌ها را به وجود می‌آورد) به‌عنوانِ فعالیت‌هایی که بیرون از نظمِ مسلط جای دارند، یکسان قلمداد می‌کند. یک فرهنگِ مسلط ممکن است کوشش کند تا هم عناصر بازمانده را دربرگیرد و هم عناصر شکوفا را؛ اما این دو شاید به هسته‌ای برای اتحاد ضدِهژمونی بدل شوند.

مفهوم هژمونی خصوصاً برای تحلیل دموکراسی‌های نمایندگی مدرن که در آن‌ها اِعمالِ زور به‌ندرت و فقط در مقامِ شیوه‌ای برای کنترل اجتماعی به کار گرفته می‌شود، مناسب است. بسط جامعه‌ی مدنی در حوزه‌هایی نظیر آموزش و مراقبت‌های بهداشتی، رسانه‌های گروهی و تفریحات، سازمان‌های سیاسی و اتحادیه‌های کارگری، کمک می‌کند تا طبقه‌ی مسلطِ سرمایه‌دار ــ با توجه به این که دولت نیز هم‌پای این حوزه‌ها، گسترش یافته است ــ به هژمونیِ خود در جامعه سر و سامان بدهد. بنابراین، تحلیل گرامشی از هژمونی با نظر تئودور آدورنو و هربرت مارکوزه درباره‌ی «صنعت فرهنگ» به‌مثابه‌ی ساز و کاری که سبب می‌گردد نارضایتی فروکش کند و در اندیشه‌های مسلط ادغام شود، و افکار رادیکال

پراکنده و خنثا گردند، هم‌خوانی دارد. مفهوم هژمونی را می‌توان با تحلیل میشل فوکو از تولید دانش و قدرت مرتبط دانست. در دهه‌ی ۱۹۸۰، کاربرد این اصطلاح رایج بود و به‌حدی در بافت‌های بسیار متفاوت به کار می‌رفت که برخی از ویژگی‌های خود را به‌عنوانِ یک مفهومِ مشخص از دست داد. ادوارد سعید در کتاب جهان، متن، منتقد (۱۹۸۳) از اصطلاح هژمونی برای طرح و بسط مفهوم «وابستگی» استفاده می‌کند؛ مفهومی که از رهگذرِ آن، در حوزه‌ی خاصِ فرهنگ، نویسندگان و ناقدان، نظامی از روابطی را بنیان می‌نهند که بر پایه‌ی عقاید و ارزش‌های مشترک بنا شده است ـ نظامی که جایگزینِ آن دسته از روابطی می‌شود که آن‌ها از بدوِ تولد به ارث برده‌اند. همچنین او از این اصطلاح استفاده می‌کند تا سلطه‌ی فرهنگِ اروپایی را بر آن‌چه این فرهنگ آن را «شرق» می‌نامد نشان دهد. تری ایگلتون در کتاب ایدئولوژیِ زیبایی‌شناسی (۱۹۹۰) نشان می‌دهد که چگونه بسط و گسترش زیبایی‌شناسی برای هژمونی طبقه‌ی متوسط اهمیت بسیار دارد؛ البته او هژمونی را مترادف هرگونه سلطه‌ای می‌داند که از طریق رضایت یا از سرِ ناچاری حاصل آمده باشد. ارزش هژمونی در مقام یک مفهوم به حفظ رابطه‌ی آن با طبقه‌ی اجتماعی و تولید فرهنگی بستگی دارد.

← قدرت؛ ایدئولوژی

John Thurston

کتاب‌نامه

1. Aarne, Anti. & S. Thompson. *The Types of Folktale* (ed. revue). Helsinki, 1961.
2. Aarne, Anti. *Leitfaden der vergleichenden Marchenforschung.* Helsinki, 1913.
3. Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form.* New York: Hill and Wang, 1963.
4. Achebe, Chinua. *Morning Yet on Creation Day.* New York: Doubleday, 1975.
5. Adam, jean-Michel. *Linguistique et discours littéraire.* Paris: Larousse, 1976.
6. Adams, Hazard. *Critical Theory Since Plato.* New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1971.
7. Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory.* (trans.) C. Lenhardt. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
8. Adorno, Theodor. *Introduction to the Sociology of Music.* New York: Seabury, 1976.
9. Adorno, Theodor. *Negative Dialectics.* New York: Seabury, 1973.
10. Adorno, Theodor. *Notzen zur Literatur.* Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
11. Adorno, Theodor. *Philosophy of Modern Music.* (trans.) A. Mitchell & W. Bloomster. New York: Seabury, 1973.
12. Adorno, Theodor. *Prisms.* (trans.) Samuel and Shierry Weber. London: Neville Spearman, 1967.
13. Adorno, Theodor, et al. *De Vienne à Frankfurt: La Querelle allemande des sciences sociales.* Paris: Editions Complexes, 1979.
14. Adorno, Theodor, & Max Horkheimer. *The Dialectic of Enlightenment.* New York: Seabury, 1972.
15. Adriaens, M. 'Isotopic Organization and Narrative Grammar'. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 4 (1980): 501-44.
16. Alexander, W. J. *The Study of Literature: Inaugural Lecture Delivered in the Convocation Hall.* October 12th, 1889. Toronto: Rowsell and Hutchison, 1889.
17. Allemann, B. 'Ironie als literarisches Prinzip'. In *Ironie and Dichtung.* (ed.) A. Schaefer. Munich: Beck, 1970: 11-37.
18. Alphen, Ernst (van). 'Reading Visually'. *Style* 22.2 (1988): 219-29.
19. Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a SelfConscious Genre.* Berkeley: U of California P, 1975.
20. Althusser, Louis. 'A Letter on Art in Reply to Andre Daspre (April 1966)'. In *Lenin and Philosophy and Other Essays*: 221-7.
21. Althusser, Louis. 'Contradiction and Overdetermination'. In *For Marx*: 87-128.
22. Althusser, Louis. 'Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)'. In *Lenin and Philosophy and Other Essays*: 127-86.
23. Althusser, Louis. *Lenin and Ideology.* New York: Monthly Review P, 1971.
24. Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays.* (trans.) B. Brewster. London: New Left Books, 1971.
25. Althusser, Louis. *Pour Marx.* 1965. *For Marx.* (trans.) Ben Brewster. New York: Random House, 1969.
26. Althusser, Louis, & Etienne Balibar. *Reading Capital.* (Trans.) Ben Brewster. London: New Left Books, 1970.
27. Altieri, Charles. 'The Poem as Act: A Way to Reconcile Presentational and Mimetic Theories'. *Iowa Review* 6.3-4 (1975): 103-24.
28. Anderson, Bonnie S., & Judith P. Zinsser. *A History of Their Own* (2 vols.). New York: Harper and Row, 1988.

29 Anderson, Perry. *Considerations on Western Marxism*. London: New Left Books, 1983.

30 Anderson, Roland F. 'Structure, Myth, and Rite in Oliver Twist'. *Studies in the Novel* 18 (1986): 238-57.

31 Andrews, William L. *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865*. Urbana: U of Illinois P, 1986.

32 Angenot, Marc. *1889. Un Etat du discours social*. Longueuil, Que.: Preambule, 1989.

33 Angenot, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Montreal: Hurtubise, 1979.

34 Angenot, Marc. 'Intertextualite, Interdiscursivite, Discours social'. *Texte* 2 (1983): 101-12.

35 Angenot, Marc, & J. Bessiere & D. Fokkema & E. Kushner (eds.). *Théorie littéraire*. Paris: PUF, 1989.

36 Angenot, Marc, Antonio Gomez-Moriana & Régine Robin. *Constitution: The Inter-University Centre for Discourse Analysis and Text Sociocriticism*. (trans.) Nadia Khouri and Michelle Weinroth. Montreal: CIADEST, 1991.

37 Antoine, G. 'La stylistique française, sa definition, ses buts, ses methods'. *Revue de l'enseignement superieur* (janvier 1959).

38 Any, C. 'The Russian Formalist Tradition'. *Soviet Studies in Literature* 21.3-4 (1985): 5-28.

39 Apuleius, Lucius. *The Golden Ass*. (trans.) Robert Graves. London: Penguin, 1980.

40 Arato, Andrew, & Eike Gebhart (eds.). *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum, 1982.

41 Arendt, Hannah. 'What is Authority?' *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*. Harmondsworth: Penguin, 1968: 91-141.

42 Aristotle. *On Poetry and Style*. (trans.) G. M. A. Grube. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1958.

43 Aristotle. *Poetics*. In *Criticism: The Major Texts*. (ed.) Walter Jackson Bate. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1952.

44 Aristotle. 'Poetics'. *The Basic Works of Aristotle*. (ed.) R. McKeon. New York: Random House, 1941.

45 Aristotle. *Rhetoric*. (trans.) W. Rhys Roberts. In *Aristotle*. New York: Modern Library, 1954.

46 Aristotle. *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*. New York: Random House, 1984.

47 Armstrong, Daniel, and C. H. van Schooneveld, (eds.). *Roman Jacobson: Echoes of His Scholarship*. Lisse: de Ridder, 1977.

48 Arnold, Carroll C. *Criticism of Oral Rhetoric*. Columbus: Charles E. Merrill, 1974.

49 Arrivé, M. 'Pour une théorie des textes polyisotopiques'. *Langages* 31 (1973): 53-63.

50 Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.

51 Assmann, A. 'Schriftliche Folklore. Zur Entstehung und Funktion eines Cberlieferungstyps'. In *Schrift und Geddchtnis*. Munich, 1983: 175-193.

52 Ast, Friedrich. *Grundlinien der Grammatik, Hermeneuund Kritik*. Landshut: Thomann, 1808.

53 Atkins, G. Douglas, and Michael L. Johnson. *Writing and Reading Differently: Deconstruction and the Teaching of Composition and Literature*. Lawrence: U of Kansas P, 1985.

54 Atwood, Margaret. *Surfacing*. New York: Simon and Schuster, 1972.

55 Audiat, P. *La Biographie de l'œuvre littéraire: Esquisse d'une méthode critique*. Paris: Champion, 1924.

56 Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. (trans.) Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1953.

57 Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. 1962. (ed.) J. O. Urmson and M. Sbisa. (2nd ed.). Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1975.

58 Awkward, Michael. *Inspiriting Influences: Tradition, Revision, and Afro-American Women's Novels*. New York: Columbia UP, 1989.

59 Axelos, Kostas. 'Planetary Interlude'. *Yale French Studies* 41 (1968): 6-18.

60 Babel, Isaac. *Mes premiers honoraires*. Paris: Gallimard, 1972.

61 Baker, Houston A., Jr. *Afro-American Poetics: Revisions of Harlem and the Black Aesthetic*. Madison: U of Wisconsin P, 1988.

62 Baker, Houston A., Jr. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago and London: U of Chicago P, 1984.

63 Baker, Houston A., Jr. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago and London: U of Chicago P, 1987.

64 Baker, Houston A., Jr. *The journey Back: Issues in Black Literature and Criticism*. Chicago and London: U of Chicago P, 1980.

65 Baker, Houston A., Jr. and Patricia Redmond. *Afro-American Literary Study in the 1990s*. Chicago and London: U of Chicago P, 1989.

66 Bakhtin, Mikhail. 'Discourse Typology in Prose'. Richard Balthazar and I. R. Titunik. In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. (ed.) Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska. Cambridge, Mass.: MIT P, 1971: 176-96.

67 Bakhtin, Mikhail. 'Discourse in the Novel'. In *The Dialogic Imagination*: 259-422.

68 Bakhtin, Mikhail. *Esthetique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

69 Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (ed. and trans). Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1984. *La Poétique de Dostoyevski*. Paris: Gallimard, 1970.

70 Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. (ed.) Caryl Emerson and Michael Holquist. (trans.) Vern W. McGee. Austin: U of Texas P, 1986.

71 Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (ed.). Michael Holquist. (trans.) Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

72 Bakhtin, Mikhail. *Tvorchesto Fransua Rable*. Moscow, 1965. *Rabelais and His World*. (trans.) Helene Iswolsky. Cambridge, Mass.: MIT P, 1968. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*: Paris: Gallimard, 1970.

73 Bakhtin, Mikhail. & Pavel M. Medvedev. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. 1928. (trans.) A. J. Wehrle. Cambridge, Mass., and London: Harvard UP, 1985.

74 Bakhtin, Mikhail. & V. N. Voloshinov. *Marxism and the Philosophy of Language*. 1929. (trans.) M. Ladislav and I. R. Titunik. Cambridge, Mass., and London: Harvard UP, 1973.

75 Bal, Mieke. *Femmes imaginaires: L'Ancien testament au risque d'une narratologie critique*. Paris: Nizet, 1986.

76 Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. (Trans.) C. Van Boheemen. Toronto: U of Toronto P, 1985.

77 Balbus, Isaac D. 'Disciplining Women: Michel Foucault and the Power of Feminist Discourse'. In *After Foucault: Humanistic Knowledge, Postmodern Challenges*. (ed.) Jonathan Arac. New Brunswick: Rutgers UP, 1988: 138-60.

78 Baldwin, James. *Nobody Knows My Name: More Notes of a Native Son*. New York: Delta, 1962.

79 Baldwin, James. *Notes of a Native Son*. 1955. Boston: Beacon P, 1961.

80 Balibar, Etienne. 'Culture and Identity (Working Notes)'. In *Identity in Question*. New York: Routledge, 1995.

81 Balibar, Etienne, & Pierre Macherey. 'On Literature as an Ideological Form'. In *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. (ed.) Robert Young. London: Routledge and Kegan Paul, 1981: 79-99.

82 Bally, Charles. *Treaté de stylistic française* 1909. Paris-Geneve, 1952.

83 Bally, Charles. *Linguistique générale et linguistique française*. (3rd ed.). Bern: Franck, 1944.

84 Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge, 1982.

85 Baraka, Amiri. 'The Myth of a "Negro Literature"'. In *Home: Social Essays*. New York: William Morrow, 1966.

86 Baraka, Amiri and Larry Neal (eds.). *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*. New York: William Morrow, 1968.

87 Baran, Henryk, (ed.). *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*. New York: International Arts and Sciences P, 1976.

88 Barasch, Frances K. *The Grotesque: A Study of Meaning*. The Hague/ Paris: Mouton, 1971.

89 Barr, James. *Holy Scripture: Canon, Authority, Criticism*. Oxford: Clarendon P, 1983.

90 Barrett, Michele. *Imagination in Theory: Culture, Writing, Words, and Things*. New York: New York UP, 1999.

91 Barrett, Michele. 'Max Raphael and the Question of Aesthetics'. in *The Politics of Pleasure: Aesthetics and Cultural Theory*. (ed.) Stephen Regan. Buckingham: Open UP, 1992: 33-58.

92 Barrett, Michele. *Women's Oppression Today: The Marxist/ Feminist Encounter*. (Rev. ed.). London and New York: Verso, 1988.

93 Barroll, Leeds. 'A New History for Shakespeare and His Time'. *Shakespeare Quarterly* 39 (1988): 441-64.

94 Barth, John. *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1984.

95 Barth, John. 'The Literature of Replenishment'. *Atlantic* 245 (1980): 65-71.

96 Barthes, Roland. *A Barthes Reader*. (ed. and intro.) Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1982.

97 Barthes, Roland. 'An Introduction to the Structural Analysis of Narrative'. 1966. *New Literary History* 6 (1975): 237-62. *Image-Music-Text*. (trans.) S. Heath. New York: Hill and Wang, 1977: 74-124.

98 Barthes, Roland. 'Changer l'objet lui-même'. *Esprit* 4 (1971): 603-17.

99 Barthes, Roland. *Critical Essays*. (trans.) Richard Howard. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1972.

100 Barthes, Roland. *Criticism and Truth*. (Trans.). K. P. Keuneman. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.

101 Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. (trans.) A. Lavers and C. Smith. New York: Hill and Wang, 1968.

102 Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977. *A Lover's Discourse*. New York: Hill and Wang, 1979.

103 Barthes, Roland. 'From Work to Text'. In *Image-Music-Text* : 155-64. repr. in *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. (ed.) Josue V. Harari. Ithaca: Cornell UP, 1979.

104 Barthes, Roland. 'Histoire ou littérature?' (1960). In *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1979.

105 Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. (Selected and trans.) Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

106 Barthes, Roland. 'Interview with Raymond Bellour'. In *Le Livre des Autes*. Paris: L'Herne, 1971.

107 Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. *The Pleasure of the Text*. (trans.) Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

108 Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1956. *Mythologies* (trans.) A. Lavers. St. Albans, GB: Paladin, 1976.

109 Barthes, Roland. 'The Structuralist Activity'. In *The Structuralists: From Marx to Lévi-Strauss*. (ed.) R. T. and F. M. de George. New York: Anchor Books, 1972.

110 Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. *S/Z*. (trans.) R. Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

111 Barthes, Roland. 'Texte (théorie du)'. *Encyclopedia Universalis* (Vol. 15). Paris: Encyclopaedia Universalis, 1973: 1013-17. 'Theory of the Text'. (Trans.) Ian Macleod. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. (ed.) Robert Young. Boston/London: Routledge, 1981: 31-47.

112 Barthes, Roland. 'Textual Analysis of Poe's "Valdemar"'. In *Untying the Text*. (ed.) Robert Young. London: Routledge, 1981: 133-61.

113 Barthes, Roland. 'The Death of the Author'. In *Image-Music-Text*.

114 Barthes, Roland. *The Fashion System*. (trans.) M. Ward and R. Howard. New York: Hill and Wang, 1983.

115 Barthes, Roland. 'The Reality Effect'. In *French Literary Theory Today*. (ed.) Tzvetan Todorov. Cambridge: Cambridge UP, 1982. *The Rustle of Language*. (trans.) R. Howard. Berkeley: U of California P, 1986.

116 Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. (trans.) R. Howard. Berkeley: U of California P, 1986.

117 Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. (trans.) A. Lavers and C. Smith. New York: Hill and Wang, 1968.

118 Bataille, G. *La Part maudite*. Paris: Minuit, 1967. *The Accursed Share: An Essay on General Economy*. (trans.) Robert Hurley. New York: Zone Books, 1988.

119 Batsleer, Janet, et al., (eds.). *Rewriting English: Politics of Gender and Class*. London: Methuen, 1985.

120 Baudrillard, Jean. 'On Nihilism'. *On the Beach* 6 (1984): 38-49.

121 Baudrillard, Jean. *Sellected Writings*. (ed. and introduction) M. Poster. Stanford, CA: Stanford UP, 1988.

122 Baudrillard, Jean. *Simulations*. (Trans.) P. Foss, P. Patton & Ph. Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983.

123 Baudrillard, Jean. 'The Ecstasy of Communication'. In *The Anti-Aesthetic*. (ed.) H. Foster. Washington: Bay P, 1983.

124 Baudry, J-P. 'The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema'. In *Narrative, Apparatus, Ideology*. (ed.) P. Rosen. New York: Columbia UP, 1986.

125 Bauman, Richard. *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge and New York: Cambridge UP, 1986.

126 Bauman, Richard. & J. Sherzer (eds.). *Explorations in the Ethnography o f Speaking*. Cambridge, 1974.

127 Bausinger, H. *Formen der Volkspoesie*. Berlin, 1968.

128 Baxandall, Lee. *Marxism and Aesthetics: A Selective Annotated Bibliography*. New York: Humanities P, 1968.

129 Baxandall, Lee, and Stefan Morawski (eds.). *Marx and Engels on Literature and Art*. St. Louis: Telos P, 1973.

130 Beach, J. W. *The Making of the Auden Canon*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1957.

131 Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace and World, 1958.

132 Beardsley, Monroe C. *The Possibility of Criticism*. Detroit: Wayne State UP, 1970.

133 Beaugrande, Robert de, & Benjamin N. Colby. 'Narrative Models of Action and Interaction'. *Cognitive Science* 3 (1979): 43-66.

134 Beaujour, Michel (ed.). *In Memory of Jacques Ehrmann: Inside Play Outside Game. Yale French Studies* 58 (1979): 1-237.

135 Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. (trans.) H. M. Parshley. New York: Knopf, 1952.

136 Beauzee, Nicholas. 'Trope'. In *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson, 1751-65. Vol. 34: 299-308.

137 Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. New York: Knopf, 1970.

138 Beckerman, Bernard. *Shakespeare at the Globe, 1599-1609*. New York: Macmillan, 1962.

139 Bell, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: U of Massachusetts P, 1987.

140 Bell, Daniel. *The End of Ideology*. New York: Free P, 1960.

141 Bell, Roseann P., Bettye J. Parker, and Beverly GuySheftall, (eds.). *Sturdy Black Bridges: Visions of Black Women in Literature*. Garden City, NY: Anchor, 1979.

142 Belleau, André. 'Le Conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise'. *Liberté* 134 (1981): 105-18.

143 Belleau, André. *Surprendre les voix: Essais*. Montreal: Boreal, 1986.

144 Bellemin-Noël, J. *Le Texte et l'avant-texte: Les Brouillons d'un poème de Milosz*. Paris: Larousse, 1972.

145 Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London and New York: Methuen, 1980.

146 Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London: Methuen, 1985.

147 Ben-Amos, D. & K. S. Goldstein. *Folklore, Performance and Communication*. La Haye, Paris: Mouthon, 1975.

148 Bénichou, P. *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830*. Paris: Corti, 1973.

149 Benitez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Carribean and the Postmodern Perspective*. (trans.) James Maraniss. Durham: Duke UP, 1992.

150 Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. (trans.) H. Zohn. London: New Left Books, 1973.

151 Benjamin, Walter. 'Die Aufgabe des Übersetzens'. 1923. In *Das Problem des Übersetzens*. (ed.) H. J. Störig. Stuttgart: Govert, 1962: 182-95.

152 Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. (ed.) Rolf Tiedemann and Hermenn Schweppenhäuser. (6 vols.). Frankfurt: Suhrkamp, 1972-85.

153 Benjamin, Walter. *Illuminations*. (ed.) Hannah Arendt. (Trans.) Harry Zohn. New York: Schocken, 1969.

154 Benjamin, Walter. *One-Way Street and Other Writings*. (Trans.) Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London: New Left Books, 1979.

155 Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. (trans.) J. Osborne. London: New Left Books, 1977.

156 Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. (trans.) A. Bostack. London: New Left Books, 1973.

157 Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*. London: Methuen, 1979.

158 Bennett, Tony. *Outside Literature*. London: Routledge, 1990.

159 Benstock, Shari, (ed.). *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Bloomington: Indiana UP, 1987.

160 Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale* (2 vols.). Paris: Gallimard, 1966, 1974. *Problems*

in General Linguistics. (selected Trans.) M. E. Meek. Coral Gables: U of Miami P, 1971.
161 Berger, Harry, Jr. *Imaginary Audition: Shakespeare on Stage and Page.* Berkeley: U of California P, 1989.
162 Berger, Karol. *A Theory of Art.* Oxford: Oxford UP, 2000.
163 Berry, Edward. *Shakespeare's Comic Rites.* Cambridge, London, New York: Cambridge UP, 1984.
164 Berthold, Carol A. 'Kenneth Burke's Cluster-Agon Method: Its Development and Application'. *Central States Speech Journal* 27 (1976): 302-9.
165 Bessiere, J. *Dire le littéraire. Points de vue theoriques.* Bruxelles, 1990.
166 Bhabha, Homi K. 'Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism'. In *The Politics of Theory.* Colchester: U of Essex, 1983.
167 Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and Narration.* London: Routledge, 1990.
168 Bhabha, Homi K. 'The Other Question ... Homi K. Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse'. *Screen* 24.6 (1983): 18-36.
169 Bialostosky, Don. 'Dialogics as an Art of Discourse in Literary Criticism'. *PMLA* 101 (1986): 788-97.
170 Biasi, P.-M. de. *Carnets de travail de Gustave Flaubert.* Paris, 1988.
171 Biasi, P.-M. de. 'Vers une science de la littérature: L'Analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre'. In *Encyclopedia universalis: Symposium.* Paris: Encyclopedia universalis, 1985: 466-76.
172 Bishop, Norma J. 'Liminal Space in Traveller's Tales: Historical and Fictional Passages'. Ph.D. diss., Pennsylvania State U, 1986.
173 Bitzer, Lloyd F., and Edwin Black, (eds.). *The Prospect of Rhetoric.* New York: Prentice-Hall, 1971.
174 Black, Edwin B. *Rhetorical Criticism: A Study in Method.* New York: Macmillan, 1965.
175 Blackmur, R. P. *The Double Agent.* 1935. Repr. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1962.
176 Blau du Plessis, Rachel. *Writing Beyond the Ending.* Bloomington: Indiana UP, 1985.
177 Bleich, David. *Readings and Feelings: An introduction to Subjective Criticism.* Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1975.
178 Bleich, David. *Subjective Criticism.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
179 Bloch, Ernst. *The Principle of Hope* (3 vols.). Cambridge, Mass.: MIT P, 1986.
180 Bloch, Ernst. et al. *Aesthetics and Politics.* London: New Left Books, 1977.
181 Bloom, Harold. *A Map of Misreading.* New York: Oxford UP, 1975.
182 Bloom, Harold. *Kabbalah and Criticism.* New York: Seabury, 1975.
183 Bloom, Harold. *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens.* New Haven: Yale UP, 1976.
184 Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* New York: Oxford UP, 1973.
185 Bloom, Harold. *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate.* Ithaca: Cornell UP, 1977.
186 Bloom, Harold, et al. *Deconstruction and Criticism.* New York: Seabury, 1979.
187 Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination.* London: Oxford UP, 1934.
188 Bogatyrjov, Petr. *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia.* (trans.) Richard G. Crum. The Hague: Mouton, 1971.
189 Boileau-Despreaux, Nicholas. *L'Art poétique.* 1674. (Trans.) W. Soames. (Rev.) J. Dryden. London, 1710.
190 Bojtar, Endre. *Slavic Structuralism.* Amsterdam: Benjamins, 1985.
191 Bonaparte, Marie. *Edgar Poe: Etude psycho-analytique.* Paris, 1933. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation.* London: Imago, 1949.
192 Bonnefoy, Yves, *Hamlet.* Paris: Mercure de France, 1962.
193 Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony.* Chicago: U of Chicago P, 1974.
194 Booth, Wayne C. *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism.* Chicago: U of Chicago P, 1979.
195 Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: U of Chicago P, 1961. Augmented ed., 1983.
196 Bormann, Ernest. 'Fantasy and Rhetorical Vision: The Rhetorical Criticism of Social Reality'. *Quarterly Journal of Speech* 58 (1972): 396-407.
197 Bottomore, Tom, et al. *A Dictionary of Marxist Thought.* Cambridge: Harvard UP, 1983.
198 Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of taste.* (1979). (trans.) R. Nice. Cambridge, MA: Harvard UP, 1984.
199 Bourdieu, Pierre, and J.-C. Passeron. *Reproduction in Education, Society and Culture.* (trans.) Richard

Nice. London: Sage, 1977.
200 Bowie, M. *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
201 Boyd, John D., SJ. 'A New Mimesis?' *Renascence: Essays on Values in Literature* 37 (1985): 133-210.
202 Bradbrook, M. C. *Elizabethan Stage Conditions: A Study of Their Place in the Interpretation of Shakespeare's Plays*. Cambridge: Cambridge UP, 1932.
203 Brecht, Bertolt. *Brecht on Theater*. New York: Hill and Wang, 1964.
204 Bremond, Claude. 'Les suites d'un chantage'. In *D'un conte... á l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, Paris, 1990: 555-560.
205 Bremond, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.
206 Brentano, Franz. 'The Distinction Between Mental and Physical Phenomena'. In *Realism and the Background of Phenomenology*. (ed.) R. M. Chisholm. Glencoe, Ill.: Free P, 1960: 39-61.
207 Brik, Osip. 'Ritm i sintaksis'. *Novyi lef* 3-6 (1927). Excerpts (trans.) as 'Contributions to the Study of Verse Language'. In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. (ed.) L. Matejka and K. Pomorska. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971: 117-25.
208 Bristol, Michael D. *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. New York/ London: Methuen, 1985.
209 Brockriede, Wayne. 'Dimensions of the Concept of Rhetoric'. *Quarterly Journal of Speech* 54 (1968): 1-12.
210 Brodtkorb, Paul. *Ishmael's White World: A Phenomenological Reading of 'Moby Dick'*. New Haven: Yale UP, 1965.
211 Broekman, Jan. *Structuralism: Moscow-Prague-Paris*. Dordrecht: Reidel, 1974.
212 Brook, Peter. *The Empty Space*. London: MacGibbon and Kee, 1968.
213 Brooker, P., & P. Humm, (eds.). *Dialogue and Difference: English into the Nineties*. London: Routledge, 1989.
214 Brooke-Rose, Christine. *A Grammar of Metaphor*. London: Seeker and Warburg, 1958.
215 Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace and World, 1947.
216 Brooks, Cleanth, & Robert Penn Warren. *Understanding Poetry: An Anthology for College Students*. New York: Henry Holt, 1938.
217 Brooks, David. 'From Western Lit to Westerns as Lit'. *Wall Street Journal* (2 Feb. 1988): 24.
218 Brooks, Peter. 'Freud's Masterplot: Questions of Narrative'. *Yale French Studies* 55/56 (1977): 280-300.
219 Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Random House, 1984.
220 Brown, G., & G. Yule. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
221 Brown, John Russell. *Discovering Shakespeare: A New Guide to the Plays*. New York: Columbia UP, 1981.
222 Brown, John Russell. *Shakespeare's Plays in Performance*. New York: Edward Arnold, 1967.
223 Brown, Sterling, Arthur P. Davis, & Ulysses Lee, (eds.) *The Negro Caravan: Writings by American Negroes*. New York: Dryden P, 1941.
224 Bruce, Bertram, & Dennis Newman. 'Interacting Plans'. *Cognitive Science* 3 (1978): 195-233.
225 Bryant, Donald C. (ed.). *Rhetorical Dimensions in Criticism*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1973.
226 Buber, Martin. *I and Thou*. 1923. (trans.) R. G. Smith. Edinburgh: T. & T. Clark, 1937.
227 Buber, Martin. 'Zu einer neuen Verdeutschung der Schrift'. 1954. In *Das Problem des Übersetzens*. (ed.) H. J. Störig. Stuttgart: Govert, 1962: 348-88.
228 Bultmann, Rudolf. *Essays Philosophical and Theological*. London: SCM, 1955.
229 Bultmann, Rudolf. *Jesus Christ and Mythology*. New York: Charles Scribner, 1958.
230 Bultmann, Rudolf. *Kerygma and Myth, I*. (ed.) W. Bartsch. London: SPCK, 1964.
231 Bürger, Peter. 'Probleme der Rezeptionsforschun'. *Poetica* 9 (1977): 446-71.
232 Bürger, Peter. 'The Institution of Art as a Category in the Sociology of Literature'. *Culture Critique* 2 (1985): 5-33.
233 Bürger, Peter. *The Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
234 Burke, Edmund. *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York, 1863.

235 Burke, Kenneth. *Counter Statement* (2nd ed.). Berkeley: U of California P, 1953.

236 Burke, Kenneth. 'Dramatism'. *International Encyclopedia of the Social Sciences*. (ed.) David L. Sills. Vol. 7. New York: Macmillan/ Free P, 1968: 445-52.

237 Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method*. Berkeley: U of California P, 1966.

238 Burke, Kenneth. 'Rhetoric, Poetics, and Philosophy'. In *Rhetoric, Philosophy, and Literature: An Exploration*. (ed.) Don M. Burks. West Lafayette: Purdue UP, 1978: 15-33.

239 Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1967.

240 Cade, Toni, (ed.). *The Black Woman, An Anthology*. New York: Signet, 1970.

241 Caillois, Roger. *Man, Play and Games*. (trans.) Meyer Burash. New York: Free P, 1961.

242 Cain, William E. 'Authors and Authority in Interpretation'. *Georgia Review* 34 (1980): 617-34.

243 Calame-Griaule, G. *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*. Paris, 1965.

244 Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949.

245 Campell, Karlyn Kohrs, & Kathleen Hall Jamieson (eds.). *Form and Genre: Shaping Rhetorical Action*. Falls Church, Va.: Speech Communication Association, 1978.

246 Carby, Hazel V. *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. New York: Oxford UP, 1987.

247 Carmichael, Stokely, and Charles V. Hamilton. *Black Power: The Politics of Liberation in America*. New York: Vintage, 1967.

248 Carter, Ronald (ed.). *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*. London: Allen Unwin, 1982.

249 Carter, Ronald & E. Burton (eds.). *Literary Text and Language Studu*. London: Edward Arnold, 1982.

250 Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford UP, 1961.

251 Cathcart, Robert S. 'New Approaches to the Study of Movements: Defining Movements Rhetorically'. *Western Speech* 36 (1972): 82-7.

252 Caudwell, Christopher. *Illusion and Reality*. London: Lawrence and Wishart, 1937.

253 Caws, Peter. *Structuralism: The Art of the Intelligible*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities P, 1988.

254 Cerquiglini, B. *Eloge de la variante: Histoire critique de la philologie*. Paris: Seuil, 1989.

255 Cervenka, Miroslav. 'O Vodičkově metodologii literárnich dějin'. ['On Vodička's Methodology of Literary History']. Postscript to Vodička, 1966: 329-50.

256 Cervenka, Miroslav. 'Semantic Contexts'. *Poetics* 4 (1972): 91-108.

257 Cesaire, Aimé. *Cahier d'un retour du pays natale*. Paris: Presence Africaine, 1971.

258 Chadwick, H. M. & N. Chadwick. *The Growth of Literature* (3 vols.). Cambridge, 1932, 1936, 1940.

259 Chambers, Ross. *Melancolie et opposition. Les Debuts du modernisme en France*. Paris: Jose Corti, 1987.

260 Chambers, Ross. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

261 Chamier, Suzanne. 'The Experimental Poetics of Raymond Queneau'. Ph.D. diss., Washington U, 1985.

262 Charles, Henry James. 'Theological-Ethical Appraisal of the Disclosure of Possibility for the Post-Colonial Caribbean via an Analysis of Selected Literary Texts'. Ph.D. diss., Yale U, 1982.

263 Chase, Cynthia. 'The Decomposition of the Elephants: Double Reading of Daniel Deronda'. *PMLA* 93.3 (1978): 215-27.

264 Chase, Richard. *The Quest for Myth*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1949.

265 Chatman, Seymour. (ed.). *Literary Style: A Symposium*. Oxford: Oxford UP, 1971.

266 Chatman, Seymour. 'On the Notion of Theme in Narrative'. In *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*. (ed.) John C. Fisher. Philadelphia: Temple UP, 1983: 161-79.

267 Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell UP, 1978.

268 Chatman, Seymour. & S. R. Levin (eds.). *Essays on the Language of Literature*. Boston: Houghton Mifflin, 1967.

269 Ching, M. K. L. & M. C. Haley & R. F. Lunsford (eds.). *Linguistic Perspectives on Literature*. London: Routledge, 1980.

270 Chisholm, Roderick M. 'Intentionality'. In *The Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 4. (ed.) Paul

Edwards. New York: Macmillan, 1967: 201-4.
271 Chklovski, V. *Sur la théorie de la prose*. Lausanne, 1973.
272 Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1978.
273 Christian, Barbara. *Black Feminist Criticism*. New York: Pergamon P, 1985.
274 Christian, Barbara. *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976*. Westport, Conn.: Greenwood P, 1980.
275 Christian, Barbara. 'The Race for Theory'. *Cultural Critique* 6 (1987): 51-63. Repr. in *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*. (ed.). L. Kauffman. Oxford: Blackwell, 1989: 225-37.
276 Chvatík, Kvétoslav. 'Semiotics of a Literary Work of Art. Dedicated to the 90th Birthday of Jan Mukařovský (1891-1975)'. *Semiotica* 37 (1981): 193-214.
277 Cixous, Helene. 'Castration or Decapitation?' (trans.) Annette Kuhn. *Signs* 7.1 (Autumn 1981): 41-55.
278 Cixous, Helene. 'Le Rire de la Meduse'. *L'Arc* 61 (1975): 39-54. 'The Laugh of Medusa'. (trans.) Keith and Paula Cohen. *Signs* 1.4 (1976): 875-93.
279 Cixous, Helene. *Prenoms de personne*. Paris: Seuil, 1974.
280 Cixous, Helene. *Reading with Clarice Lispector*. (trans.) V. A. Conley. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990.
281 Cixous, Helene, & Catherine Clement. *La jeune née*. Paris: Union General, 1975. *The Newly Born Woman*. (trans.) B. Wing. Manchester UP, 1986.
282 Cixous, Helene, & Madeleine Gagnon & Annie Leclerc. *La Venue a L'écriture*. Paris: UGE, 1977.
283 Clark, Katerina, & Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Harvard UP, 1984.
284 Clayborough, Arthur. *The Grotesque in English Literature*. Oxford: Clarendon, 1965.
285 Clayton, Jay, & Eric Rothstein (eds.). *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: Wisconsin UP, 1991.
286 Code, Lorraine, S. Mullet, C. Overall (eds.). *Feminist Perspectives: Philosophical Essays on Method and Morals*. Toronto: U of Toronto P, 1988.
287 Cohen, K. 'Le New Criticism aux etats-Unis'. *Poétique* 10 (1972): 217-243.
288 Cohen, Ralph. 'Do Postmodern Genres Exist?' *Genre* 20 (1987): 241-58.
289 Cohen, Ralph. *Historical Knowledge and Literary Understanding. Papers in Language and Literature* 14 (1978): 227-48.
290 Cohen, Walter. 'Political Criticism of Shakespeare'. In *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*. (ed.) J. E. Howard and M. F. O'Connor. New York: Methuen, 1987: 18-46.
291 Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978.
292 Coleridge, Samuel Taylor. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge 7: Biographia Literaria 1*. Princeton: Princeton UP, 1983.
293 Colie, Rosalie L. *Paradoxia Epidetnica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton: Princeton UP, 1966.
294 Colie, Rosalie L. *The Resources of Kind*. (ed.) Barbara K. Lewalski. Berkeley: U of California P, 1973.
295 Comolli, J-L. 'Machines of the Visible'. In *The Cinematic Apparatus*. (ed.) T. de Lauretis and S. Heath. Basingstoke: Macmillan, 1978.
296 Con Davis, Robert. 'The Affective Response'. In *Contemporary Literary Criticism: Modernism Through Post-Structuralism*. (ed.) Robert Con Davis. New York: Longman, 1986: 345-9.
297 Conley, Verena. *Helene Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln: U of Nebraska P, 1984.
298 Corbett, Edward P. J. *Rhetorical Analyses of Literary Works*. New York: Oxford UP, 1969.
299 Coste, Didier. 'Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire'. *Poétique* 43 (September 1980): 354-71.
300 Cott, Nancy F. *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven: Yale UP, 1987.
301 Coulthard, Malcolm. *An Introduction to Discourse Analysis* (2nd ed.). London and New York: Longman, 1985.
302 Courdesses, Lucille. 'Blum et Thorez en mai 1936: Analyse d'énoncés'. *Langue française* 9 (1971): 22-33.
303 Courté. J. 'Contre-note'. *Documents du Groupe de recherche en sémio-linguistique* (Paris) 3.29 (1981): 37-47.

304 Coward, Rosalind. *Female Desire: Women's Sexuality Today*. London: Paladin, 1984.

305 Coward, Rosalind, & John Ellis. *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. London: Routledge, 1977.

306 Craig, Gordon. *On the Art of the Theatre*. London: Mercury Books, 1962.

307 Cramer, Thomas. *Das Groteske bei E. T. A. Hoffman*. Munich: W. Fink, 1966.

308 Crane, R. S. (ed.). *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Chicago: U of Chicago P, 1952.

309 Crane, R. S. 'History versus Criticism in the Study of Literature'. *English Journal* 24 (1935): 645-67. Repr. In *The Idea of the Humanities and Other Essays*. Vol. 2. Chicago: U of Chicago P, 1967.

310 Crane, R. S. *The Idea of the Humanities and Other Essays* (2 vols.). Chicago: U of Chicago P, 1967.

311 Crane, R. S. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto: U of Toronto P, 1953.

312 Cressot, M. *Le Style et ses techniques*. Paris, 1947.

313 Cros, Edmond. *Théorie et pratique sociocritique*. 1983. *Theory and Practice of Sociocriticism*. (trans.) Jerome Schwartz. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.

314 Crossan, John Dominic. *In Parables*. New York: Harper and Row, 1973.

315 Culioli, Antoine. 'Sur quelques contradictions en linguistique'. *Communications* 20 (1973): 83-91.

316 Culioli, Antoine. 'Valeurs modales et operations énonciatives'. *Le Français moderne* 46.4 (1978): 300-17.

317 Culler, Jonathan. *Barthes*. Glasgow: Fontana Paperbacks, 1983.

318 Culler, Jonathan. *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman: U of Oklahoma P, 1988.

319 Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell UP, 1982.

320 Culler, Jonathan. 'Presupposition and Intertextuality'. *Modern Language Notes* 91.6 (1976): 1380-97.

321 Culler, Jonathan. 'Prolegomena to a Theory of Reading'. In *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. (ed.) Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton UP, 1980: 46-66.

322 Culler, Jonathan. 'Story and Discourse in the Analysis of Narrative'. In *The Pursuit of Signs*. Ithaca and London: Cornell UP, 1981.

323 Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975.

324 Currie, Gregory. 'What is Fiction?' *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43.4 (1985): 385-92.

325 D'Souza, Dinesh. 'Illiberal Education'. *The Atlantic* (March 1991): 51-79.

326 Daiches, David. *The Novel and the Modern World*. Chicago: U of Chicago P, 1939.

327 Dallenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise-en-abyme*. Paris: Seuil, 1977.

328 Daly, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon P, 1978.

329 Dane, Joseph A. *The Critical Mythology of Irony*. Athens: U of Georgia P, 1991.

330 Danon-Boileau, Laurent. *Enonciation et référence*. Paris: Ophrys, 1987.

331 Danon-Boileau, Laurent. *Le Sujet de l'énunciation: Psychanalyse et linguistique*. Paris: Ophrys, 1987.

332 Davis, Arthur P. 'Integration and Race Literature'. In *The American Negro Writer and His Roots*. New York: American Society of African Culture, 1960.

333 Dawson, Anthony B. *Indirections: Shakespeare and the Art of Illusion*. Toronto: U of Toronto P, 1978.

334 Dawson, Anthony B. 'The Impasse over the Stage'. *English Literary Renaissance* 21 (Autumn 1991): 309-27.

335 Dawson, Anthony B. *Watching Shakespeare: A Playgoers' Guide*. New York: St. Martin's P, 1988.

336 Day Lewis, C. 'On Translating Poetry'. In *Essays by Divers Hands*. (ed.) J. Richardson. London: Royal Society of Literature, 1963: 15-36.

337 Day, Martin S. *The Many Meanings of Myth*. Lanham, New York/ London: University Presses of America, 1984.

338 Debray-Genette, R. 'Hapax et paradigmes. Aux frontieres de la critique génétique'. *Génésis* 6 (1994): 79-92.

339 Debray-Genette, R. *Metamorphoses du récit*, Paris, 1988.

340 Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967. *Of Grammatology*. (trans.) Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.

341 Derrida, Jacques. 'Des Tours de Babel'. In *Difference in Translation*. (Trans. and ed.) Joseph F. Graham. Ithaca: Cornell UP, 1985: 165-248.

342 Derrida, Jacques. 'Edmond Jabes and the Question of the Book'. In *L'Écriture et la difference*. 1967. *Writing and Difference*. (trans.) Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1978.

343 Derrida, Jacques. 'Freud and the Scene of Writing'. (Trans.) J. Mehlman. *Yale French Studies* 48 (1972): 74-117.

344 Derrida, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974. *Glas*. (trans.) J. P. Leavey & R. Rand. Lincoln: U of Nebraska P, 1986.

345 Derrida, Jacques. *La Carte postale: De Socrate à Freud et au-dela*. Paris: Flammarion, 1980. *The Post Card*. (Trans.) Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1987.

346 Derrida, Jacques. *La Dissémination*. 1972. *Dissemination*. (Trans. and intro.) Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981.

347 Derrida, Jacques. 'La Facteur de la verité'. *Poétique* 21 (1975): 96-147. 'The Purveyor of Truth'. (trans.) W. Domingo, J. Hulbert, M. Ron, and M.-R. L[ogan]. *Yale French Studies* 52 (1975): 31-113. *The Post Card*: 411-96.

348 Derrida, Jacques. *La Voix et le phénomene*. 1967. *Speech and Phenomena*. (trans.) David B. Allison. Evanston: Northwestern UP, 1973.

349 Derrida, Jacques. *L'Ecriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. *Writing and Difference*. (trans.) A. Bass. Chicago: U of Chicago P, 1978.

350 Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972. *Margins of Philosophy*. (Trans.) A. Bass. Chicago: U of Chicago P, 1982.

351 Derrida, Jacques. 'Oil commence et comment finit un corps enseignent'. In *Politiques de la philosophie*. (ed.) D. Grisoni. Paris: Grasset, 1976: 55-98.

352 Derrida, Jacques. *Positions*. 1972. (trans.) Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1981.

353 Derrida, Jacques. 'Racism's Last Word'. (Trans.) Peggy Kamuf. *Critical Inquiry* 12.1 (1985): 290-9.

354 Derrida, Jacques. 'Signature, Event, Context'. 1972. (Trans.) S. Weber and J. Mehlman. *Glyph* 1 (1977): 172-97. Repr. in *Limited Inc*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1988: 1-23.

355 Derrida, Jacques. *Signéponge/ Signsponge*. (trans.) Richard Rand. New York: Columbia UP, 1984.

356 Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena (and Other Essays on Husserl's Theory of Signs)*. (trans.) David B. Allison. Evanston: Northwestern UP, 1973.

357 Derrida, Jacques. 'Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences'. In *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. (ed.) R. Macksey and E. Donato. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1972: 247-72. In *Writing and Difference*. 1978. *The Critical Tradition*. (ed.) David H. Richter. New York: Bedford, 1989.

358 Derrida, Jacques. 'The Father of the Logos'. In *La Dissémination*. 1972. *Dissemination*. (trans.) Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981.

359 Derrida, Jacques. 'The Purveyor of Truth'. *Yale French Studies* 52 (1975): 31-113.

360 Derrida, Jacques. 'The Supplement of Copula: Philosophy before Linguistics'. *In Margins of Philosophy*: 175-207.

361 Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*. (trans.) G. Bennington & I. McLeod. Chicago: U of Chicago P, 1987.

362 Derrida, Jacques. 'White Mythology'. In *Margins of Philosophy*.

363 Descombes, Vincent. *Modern French Philosophy*. (eds.) L. ScottFox and J. M. Harding. Cambridge: Cambridge UP, 1980.

364 Dessen, Alan C. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

365 Deutsch, Judith E. 'The Cossack Hero in Russian Literature: Topoi and Change'. Ph.D. diss., Columbia U, 1985.

366 Diaz-Diocaretz, Myriam. 'Sieving the Matriheritage of the Sociotext'. *In The Difference Within: Feminism and Critical Theory*. (eds.) Elizabeth Meese and Alice Parker. Amsterdam: John Benjamins, 1989: 115-47.

367 Dijk, T. A. (van), (ed.). *Handbook of Discourse Analysis* (4 vols.). London: Academic, 1985.

368 Dijk, Teun A (van). 'Philosophy of Action and Theory of Narrative'. *Poetics* 5 (1976): 287-338.

369 Dijk, Teun A (van). *Some Aspects of Text Grammars*. The Hague: Mouton, 1972.

370 Dilthey, Wilhelm. 'Der Aufbau der Geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften'. In *Gesammelte Schriften*, vol. 7. Stuttgart: Teubner, 1968.

371 Dilthey, Wilhelm. *Descriptive Psychology and Historical Understanding*. (trans.) R. M. Zaner and K. L. Heiges. The Hague: Martinus Nijhoff, 1977.
372 Dilthey, Wilhelm. *Pattern and Meaning in History: Thoughts on History and Society*. (ed.) H. P. Rickman. New York: Harper and Row, 1961.
373 Dilthey, Wilhelm. *Selected Works* (6 vols.). (ed.) R. A. Makkreel and F. Rodi. Princeton: Princeton UP, 1985.
374 Dilthey, Wilhelm. *Selected Writings*. (ed. and trans.) H. P. Rickman. Cambridge: Cambridge UP, 1976.
375 Dimoff, P. *La Genèse de 'Lorenzaccio'*. Paris: Droz, 1936.
376 Docherty, Thomas. *On Modern Authority: The Theory and Condition of Writing 1500 to the Present Day*. Sussex: Harvester, 1987.
377 Dolezel, Lubomir. 'A framework for the statistical analysis of style'. in L. Dolezel & R. W. Bailey. (eds.). *Statistics and Style*. New York, 1969: 10-25.
378 Dolezel, Lubomir. 'Mimesis and Possible Worlds'. *Poetics Today* 9.3 (1988): 475-96.
379 Dolezel, Lubomir. 'Narrative Modalities'. *Journal of Literary Semantics* 5.1 (1976): 5-14.
380 Dolezel, Lubomir. *Occidental Poetics: Tradition and Prowess*. Lincoln: U of Nebraska P, 1990.
381 Dolezel, Lubomir. 'Truth and Authenticity in Narrative'. *Poetics Today* 1.3 (1980): 7-25.
382 Dolezel, Lubomir & R. W. Bailey. (eds.). *Statistics and Style*. New York, 1969.
383 Dollimore, Jonathan. 'Introduction: Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism'. In *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*: 2-18.
384 Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Chicago: U of Chicago P, 1984.
385 Dollimore, Jonathan & Alan Sinfield (eds.). *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
386 Dosse, F. *Histoire du structuralisme, 1 : Le Champ du signe, 1945-1966; 2 : Le Chant du cygne, 1967 a nos jours*. Paris, 1991, 1992.
387 Dostoevsky, Fyodor. *Notes From Underground*. (trans.) Andrew R. MacAndrew. New York: Signet, 1961.
388 Doyle, Brian. *English and Englishness*. London: Routledge, 1989.
389 Drakakis, John, (ed.). *Alternative Shakespeares*. London: Routledge, 1985.
390 Dreyfus, Hubert L. & Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. (ed.) Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. Chicago: U of Chicago P, 1982.
391 Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*. 1903. Greenwich, Conn.: Crest, 1965.
392 Dubois, Jacques. *L'Assommoir de Zola: Société, discours, ideologie*. Paris, Larousse, 1973.
393 Dubois, Jacques. *L'Institution de la littérature*. Paris: Fernand Nathan, 1978.
394 Dubois, Jacques, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg & P. Minguet. *Rhétorique de la poésie: Lecture lineaire, lecture tabulaire*. Bruxelles: Complexe, 1977.
395 Dubois, jean, et al. *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse, 1973.
396 Dubrow, Heather. *Genre*. London and New York: Methuen, 1982.
397 Duchet, Claude. 'Pour une sociocritique'. *Littérature* 1 (1971): 5-14.
398 Duchet, Claude. (ed.). *Sociocritique*. Paris: Nathan, 1979.
399 Ducrot, Oswald, and Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972. *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. (trans.) Catherine Porter. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979.
400 Duchen, Claire. *Feminism in France: From May 68 to Mitterrand*. London: Routledge, 1986.
401 Dundes, A. (ed.). *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, 1965.
402 Durant, Alan, and Nigel Fabb. *Literary Studies in America*. London: Routledge, 1990.
403 Dyer, Michael G. *In-depth Understanding: A Computer Model of Integrated Processing for Narrative Comprehension*. Cambridge, Mass.: MIT P, 1983.
404 Dyson, A. E. *The Crazy Fabric: Essays in Irony*. London: Macmillan, 1965.
405 Eagleton, Terry. 'Capitalism, Modernism and Postmodernism'. *New Left Review* 152 (1985): 60-73.
406 Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: New Left Books, 1976.
407 Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991.
408 Eagleton, Terry. *Literary Theory*. Oxford: Blackwell, 1983.

409 Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen, 1976.

410 Eagleton, Terry. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Derry: Field Day Pamphlets, 1988.

411 Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.

412 Eagleton, Terry. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London: New Left Books, 1981.

413 Easthope, A. *Poetry as Discourse*. London: Methuen, 1983.

414 Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP, 1976.

415 Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana UP, 1984.

416 Eco, Umberto. 'The Frames of Comic "Freedom"'. In *Carnival*. (ed.) Thomas A. Sebeok. Berlin: Mouton Publishers, 1984.

417 Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1979.

418 Ehrmann, Jacques, (ed.). *Game, Play, Literature. Yale French Studies* 41 (1968).

419 Ehrmann, Jacques, 'Homo Ludens Revisited'. *Yale French Studies* 41 (1968): 31-57.

420 Ehrmann, Jacques. 'The Death of Literature'. In *Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*. (ed.) Raymond Federman. Chicago: Swallow, 1981: 229-53.

421 Ehrmann, Jacques. 'The Tragic/Utopian Meaning of History'. *Yale French Studies* 58 (1979): 15-30.

422 Eikhenbaum, Boris. 'Illiuziia skaza'. *Skvoz literaturu*. Leningrad, 1924. 'The Illusion of "Skaz"'. *Russian Literature Triquarterly* 12 (1975): 233-6.

423 Eikhenbaum, Boris. 'Kak sdelana "Shinel" Gogolia'. In *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*. Petrograd, 1919, 151-65. 'How Gogol's "The Overcoat" Is Made'. In *Russian Review* 20 (1963): 377-90.

424 Eikhenbaum, Boris. 'Leskov i sovremennaia proza'. In *Literatura, teoriia, kritika, polemika*. Leningrad, 1927. 'Leskov and Modern Prose'. *Russian Literature Triquarterly* 11 (1975): 211-29.

425 Eikhenbaum, Boris. *Melodika russkogo liricheskogo stikha*. Leningrad, 1922.

426 Eirmermacher, Karl, & Serge Shishkoff. *Subject Bibliography of Soviet Semiotics: The Moscow-Tartu School*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1977.

427 Eisenstein, Hester, & Alice Jardine (eds.). *The Future of Difference*. Boston: G. K. Hall, 1980.

428 Elam, Keir. *Shakespeare's Universe of Discourse: Language Games in the Comedies*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

429 Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen, 1980.

430 Eliot, George. *Middlemarch*. New York: Bantam, 1985.

431 Eliot, T. S. *Selected Essays*. 1932. (3rd. enl. ed.). London: Faber, 1951.

432 Ellison, Ralph. *Shadow and Act*. 1964. New York: Signet, 1966.

433 Ellmann, Mary. *Thinking about Women*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

434 Else, Gerald F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1957.

435 Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus, 1930.

436 Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. London, 1935.

437 Empson, William. *The Structure of Complex Words*. London: Chatto & Windus, 1951.

438 Enzensberger, Hans-Magnus. *The Consciousness Industry*. New York: Seabury, 1974.

439 Erikson, Erik. *Childhood and Society*. 1950. New York: Norton, 1963.

440 Erlich, Viktor. 'Russian Formalism'. *Journal of the History of Ideas* 34.4 (1973): 627-38.

441 Erlich, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine* (2nd ed.). The Hague: Mouton, 1965.

442 Espagne, M. 'Les Enjeux de la genèse'. *Etudes françaises* 20.2 (1984): 103-22.

443 Evans, Mari, (ed.). *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*. New York: Anchor P, 1984.

444 Even-Zohar, Itamar. 'The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem'. In *Literature and Translation*. (ed.) James S. Holmes et al. Leuven: Acco, 1978: 117-27.

445 Faderman, Lillian. *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York: William Morrow, 1981.

446 Falconer, G. 'Ou en sont les études génétiques?' *Texte* 7 (1988): 267-86.

447 Falconer, G. & H. Mitterand. *La Lecture sociocritique du texte romanesque*. Toronto: S. Stevens Hakkert, 1975.

448 Falconer, G. & D. S. Sanderson. 'Bibliographie des études génétiques littéraires'. *Texte* 7 (1988): 287-325.

449 Falk, Florence. 'Dream and Ritual Process in A Midsummer Night's Dream'. *Comparative Drama* 14 (1980-1): 263-79.

450 Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. (trans.) Charles Lam Markman. New York: Grove P, 1967.

451 Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*.Constance Farrington. New York: Grove, 1968.

452 Felman, Shoshana. *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading, Otherwise*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1982.

453 Felman, Shoshana. 'Turning the Screw of Interpretation'. *Yale French Studies* 55-6 (1977): 94-207.

454 Felperin, Howard. ' Cultural Poetics versus Cultural Materialism: The Two New Historicisms in Renaissance Studies'. In *The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory*. Oxford: Clarendon P, 1990: 142-69.

455 Fergusson, Francis. *The Idea of a Theater, a Study of Ten Plays: The Art of Drama in Changing Perspective*. Princeton: Princeton UP, 1949.

456 Fiedler, L., & H. Baker, (eds.). *English Literature: Opening Up the Canon*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981.

457 Fiedler, Leslie, and Houston A. Baker, Jr. (eds.). *English Literature: Opening Up the Canon*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981.

458 Fineman, Joel. *Shakespeare's Perjured Eye: The Function of Poetic Subjectivity in the Sonnets*. Berkeley: U of California P, 1986.

459 Fink, Eugen. *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: W. Kohlhammar, 1960.

460 Fink, Eugen. 'The Oasis of Happiness: Toward an Ontology of Play'. *Yale French Studies* 41 (1968): 19-30.

461 Finnegan, Ruth. *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*. Oxford: Blackwell, 1988.

462 Finnegan, Ruth. *Oral Poetry, Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge, 1977.

463 Firmat, Gustavo Perez. *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Chapel Hill, NC: Duke UP, 1986.

464 Fisch, Max H. 'Peirce's General Theory of Signs'. In *Sight, Sound, and Sense*. (ed.) Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana UP, 1978: 31-70.

465 Fish, Stanley. *Doing What Comes Naturally*. Durham: Duke UP, 1989.

466 Fish, Stanley. 'How Ordinary Is Ordinary Language?' *New Literary History* 5 (1973): 41-54. Repr. In *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*: 97-111.

467 Fish, Stanley. 'How to Do Things with Austin and Searle: Speech-Act Theory and Literary Criticism'. *Modern Language Notes* 91 (1976): 983-1025. Repr. In *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*: 197-245.

468 Fish, Stanley. 'Interpreting the Variorum'. *Critical Inquiry* 2 (1976): 465-85.

469 Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980.

470 Fish, Stanley. 'Literature in the Reader: Affective Stylistics'. *New Literary History* 2 (1970): 123-62.

471 Fish, Stanley. *Self-Consuming Artifacts: The Experience of 17th Century Literature*. Berkeley: U of California P, 1972.

472 Fish, Stanley. *Surprised by Sin: The Reader in 'Paradise Lost'*. New York: Macmillan, 1967.

473 Fish, Stanley. 'Why No One's Afraid of Wolfgang Iser'. *Diacritics* 11.3 (1981): 2-13.

474 Fisher, Dexter (ed.). *Minority Language and Literature: Retrospective and Perspective*. New York: MLA, 1977.

475 Fisher, Dexter, & Robert B. Stepto, (eds.) *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction*. New York: MLA, 1979.

476 Fisher, Jeanne Y. 'A Burkean Analysis of the Rhetorical Dimensions of a Multiple Murder and Suicide'. *Quarterly Journal of Speech* 60.2 (1974): 175-89.

477 Fitz, Earl E. *Rediscovering the New World: InterAmerican Literature in a Comparative Context*. Iowa City: U of Iowa P, 1990.

478 Fiveash, Michael Matthew. 'The Still Point of the Turning World: A Study of the Metaphors of Liminality in Greek Literature and Religion'. Ph.D. diss., Boston U, 1980.

479 Flaubert, G. *'Un Cœur simple': En appendice, édition diplomatique et génétique des manuscrits*. (ed.) G. Bonaccorso et al. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

480 Fleury, Jules (Champfleury). *L'Histoire de la Caricature* ... (4 vols.) (2nd ed.). Paris: Dentu, 1872.

481 Flogel, Karl Friedrich. *Geschichte des GroteskeKomischen*. (4 vols.) Liegnitz u. Leipzig, 1784-7. Rev. F. W. Ebeling, 1862-. Rev. Max Brauer, 1914.

482 Fokkema, D. W., & Elrud Kunne-Ibisch. 'The Reception of Literature: Theory and Practice of "Rezeptionsästhetik"'. *Theories of Literature in the Twentieth Century*. New York: St. Martin's P, 1977: 136-64.

483 Fokkema, D. W., & Elrud Kunne-Ibsch. *Theories of Literature in the Twentieth Century*. London: Hurst, 1977.

484 Foley, J. M. *The Theory of Oral Composition : History and Methodology*. Bloomington, 1988.

485 Foley, J. M. (ed.). *Oral Tradition in Literature Interpretation in Context*. New York, 1986.

486 Forgacs, David, and Geoffrey Newell-Smith. 'Introduction' in Antonio Gramsci, *Sellections from Cultursl Writings*. (eds.) D. Forgacs and G. NewellSmith. (trans.) W. Boelhower. London: Lawrence & Wishart, 1985: 1-15.

487 Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London: Arnold, 1927.

488 Foster, H. *The Anti-aesthetic: Essays in Postmodern Culture*. Washington: Bay P, 1983.

489 Foucault, Michel. *Foucault Live*. (trans.) John Johnston. New York: Semiotext(e), 1989.

490 Foucault, Michel. *Histoire de la folie*. Paris: Plon, 1961. *Madness and Civilization*. (trans.) R. Howard. London: Tavistock, 1965.

491 Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. (ed.) Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell UP, 1977.

492 Foucault, Michel. *L'Archeologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. *The Archaeology of Knowledge*. (Trans.) A. M. Sheridan Smith. Pantheon Books, 1972.

493 Foucault, Michel. *La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. *History of Sexuality, I: An Introduction*. (trans.) R. Hurley. New York: Random House, 1978.

494 Foucault, Michel. *Le Souci de soi*. Paris: Gallimard, 1984. *The Care of the Self. History of Sexuality*, vol. 3. (trans.) R. Hurley. New York: Random House, 1986.

495 Foucault, Michel. *L'Ordre du discours. Inaugural lecture, Collège de France, 2 Dec. 1970*. Paris: Gallimard, 1971. 'Orders of Discourse'. (trans.) Rupert Swyer. *Social Science Information* 10 (April 1971): 7-31. Repr. as 'Appendix: The Discourse on Language'. In *The Archaeology of Knowledge*.

496 Foucault, Michel. *L'Usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984. *The Uses of Pleasure. History of Sexuality*, Vol 2. (trans.) R. Hurley. New York: Random House, 1985.

497 Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1973.

498 Foucault, Michel. *Naissance de la clinique*. Paris: PUF, 1963. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perceptions*. (trans.) A. M. Sheridan Smith. New York: Vintage Books, 1973.

499 Foucault, Michel. 'On Power'. In *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings (1977-1984)*. (ed.) Lawrence D. Kritzman. New York: Routledge, 1988: 96-109.

500 Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. (ed.) Colin Gordon. New York: Pantheon, 1980.

501 Foucault, Michel. 'Structuralism and Post-structuralism: An Interview with Michel Foucault', with Gerard Raulet. *Telos* 55 (1983): 195-211.

502 Foucault, Michel. 'The Subject and Power'. Afterword to *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. (ed.) Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. Chicago: U of Chicago P, 1982: 208-26.

503 Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. (trans.) A. M. Sheridan Smith. New York: Vintage Books, 1977.

504 Foucault, Michel. 'What is an author?' (1969). In *Language, Counter-Memory and Practice* (1977).

505 Fowler, Alastair. 'Genre and the Literary Canon'. *New Literary History* 11 (1979): 97-119.

506 Fowler, Alistair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard UP, 1982.

507 Fowler, Lois Josephs, Kathleen McCormick, and Gary Waller. *Instructor's Guide to 'The Lexington Introduction to Literature'*. Lexington, Mass.: D. C. Heath, 1987.

508 Fowler, Roger. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford UP, 1986.

509 Fowler, Roger. *Linguistics and the Novel* (2nd ed.). London: Routledge, 1983.

510 Fowler, Roger. *Literature as Social Discourse*. London: Batsford, 1981.

511 Fowler, Roger. *Style and Structure in Literature : Essays in the New Stylistics*. Oxford: Blackwell, 1975.

512 Fowler, Roger, Robert Hodge, Gunter Kress, T. Trew. *Languge and Control*. London: Routledge, 1979.

513 Fox-Genovese, Elizabeth. *Within the Plantation Household: Black and White Women of the Old South*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988.

514 Frankfurt Institute for Social Research. 'Ideology'. In *Aspects of Sociology*. London: Heinemann, 1973.

515 Fraser, John. 'Playing for Real: Discourse and Authority'. *University of Toronto Quarterly* 56 (1987): 416-34.

516 Fraser, Nancy. 'On the Political and the Symbolic: Against the Metaphysics of Textuality'. *boundary* 214.1-2 (Fall-Winter 1985-86): 195-209.

517 Fraser, Nancy. *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.

518 Fraser, Nancy. 'What's Critical About Critical Theory? The Case of Habermas and Gender'. *New German Critique* 35 (1985): 97-131.

519 Frawley, William, (ed.). *Translation, Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. Newark: U of Delaware P, 1984.

520 Frazer, James G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (12 vols.). London: Macmillan, 1890-1915. Abr. in 1 vol., 1954.

521 Freeman, D. C. (ed.). *Linguistics and Literary Style*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970.

522 Freire, Paolo. *Pedagogy of the Oppressed*. (trans.) Myra Bergman Ramos. New York: Continuum, 1985.

523 Freud, Anna. *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. Vienna, 1936. *The Ego and the Mechanisms of Defenses*. New York: International Universities P, 1966.

524 Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke*, vols 1-18. London and Frankfurt, 1940-68. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (24 vols.). London: Hogarth P, 1953.

525 Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Standard Edition, vols. 4 and 5. London: Hogarth P, 1955.

526 Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*. London: Methuen, 1987.

527 Friedman, Alan. *The Turn of the Novel*. New York: Oxford UP, 1966.

528 Friedrich, R. 'The problem of an oral poetics'. In *Oralité et littérature. Actes du XIe Congres de l'Association internationale de littérature comparée)*. New York, Berne, Francfort, Paris, 1985: 19-28.

529 Fromilhage C. & A. Sancier, *Introduction á l'analyse stylistique*. Paris, 1991.

530 Frow, John. *Marxism and Literary History*. Cambridge: Harvard UP, 1986.

531 Frye, Joanne S. *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1986.

532 Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1957.

533 Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton UP, 1947.

534 Frye, Northrop. 'Literary Criticism'. In *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literature*. (ed.) James Thorpe. New York: MLA, 1963: 57-69.

535 Frye, Northrop. *The Great code: The Bible and Literature*. New York: HBJ, 1982. *Le Grand Code: La Bible et la littérature*. Paris, 1984.

536 Fuchs, Catherine. 'Variations discursives'. *Langages* 70 (1983): 15-33.

537 Gadamer, Hans-Georg. *Philosophical Hermeneutics*. (Trans.) D. E. Linge. Berkeley: U of California P, 1976.

538 Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzuke einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1960. (2nd ed.) 1965. (2nd ed., (trans.) & ed.) G. Barden and J. Gumming. *Truth and Method*. New York: Seabury, 1975.

539 Galan, F. W. *Historic Structures: The Prague School Project, 1928-1946*. Austin: U of Texas P, 1984.

540 Gallagher, Catherine. 'Marxism and the New Historicism'. In *The New Historicism*. (ed.) H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989: 37-48.

541 Gallop, Jane. *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*. Ithaca: Cornell UP, 1982.

542 Gallop, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca and London: Cornell UP, 1985.

543 Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell UP, 1974.

544 *Game and the Theories of Game / Jeu et théories des jeux. Canadian Review of Comparative Literature* 12 (June 1985): 177-370.

545 Garber, Marjorie. *Coming of Age in Shakespeare*. London and New York: Methuen, 1981.

546 Gardner, H. *The Composition of 'Four Quartets'*. London: Faber and Faber, 1978.

547 Garrett, Peter K. *The Victorian Multiplot Novel: Studies in Dialogical Form*. New Haven/ London: Yale UP, 1980.

548 Garvey, James. 'Characterization in Narrative'. *Poetics* 7 (1978): 63-78.

549 Garvin, Paul L., (ed. and trans.) *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington: Georgetown UP, 1964.

550 Gates, Henry Louis (ed.). *Black Literature and Literary Theory*. New York: Methuen, 1984.

551 Gates, Henry Louis. 'Canon-Formation and the Afro-American Tradition'. In *Afro-American Literary Study in the 1990s*. Houston A. Baker, Jr., and Patricia Redmond (ed.). Chicago and London: U of Chicago P, 1989: 14-39.

552 Gates, Henry Louis. *Figures in Black: Words, Signs, and the 'Racial' Self*. New York: Oxford UP, 1987.

553 Gates, Henry Louis (ed.). *PLMA* 105. Special issue on African and African American Literature. (Jan. 1990).

554 Gates, Henry Louis (ed.). 'Race'. *Writing, and Difference*. Chicago and London: U of Chicago P, 1985-6.

555 Gates, Henry Louis (ed.). *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology*. New York: Meridian, 1990.

556 Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.

557 Gaudreault, André, and François Jost. *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990.

558 Gayle, Addison *The Black Aesthetic*. Garden City, NY: Doubleday, Anchor, 1972.

559 Gayle, Addison (ed.). 'Blueprint for Black Criticism'. *First World* (Jan.-Feb. 1977): 41-5.

560 Geertz, Clifford. 'Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought'. *The American Scholar* 49 (1980): 165-79.

561 Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 1983.

562 Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

563 Gelfand, Elissa, & Virginia Hules, (eds.) *French Feminist Criticism: Women, Language and Literature*. New York: Garland Publishing, 1985.

564 Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

565 Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. (Trans. in part) in *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (Trans.) J. E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.

566 Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse*.Alan Sheridan. New York: Columbia UP, 1982.

567 Genette, Gérard. 'Frontieres du récit'. 1966. *Communications* 8, *L'Analyse structurale du récit*. Collection Points. Paris: Seuil, 1981: 158-69. 'Frontiers of Narrative'. In Genette, *Figures of Literary Discourse*. (trans.) Alan Sheridan. New York: Columbia UP, 1982: 127-44.

568 Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

569 Genette, Gérard. *L'Œuvre de l'art immanence et transcendance*. Paris: Seuil, 1994.

570 Genette, Gérard. *Nouveau discourse du récit*. Paris: Seuil, 1982.

571 Genette, Gérard. *Seuils*, Paris: Seuil, 1987.

572 Genette, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

573 Gennep, Arnold (van). *Les Rites du passage*. 1908. *The Rites of Passage*. (trans.) M. B. Vizedom and G. L. Caffee. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.

574 Geyer-Ryan, Helga. *Fables of Desire: Studies in the Ethics of Art and Gender*. Cambridge: Polity Press, 1994.

575 Giddens, Anthony. *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. London: Macmillan, 1979.

576 Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.

577 Gilead, Sarah. 'Liminality, Antiliminality, and the Victorian Novel'. *English Literary History* 53 (1986): 183-97.
578 Gilead, Sarah. 'Liminality and Antiliminality in Charlotte Bronte's Novels: Shirley reads Jane Eyre'. *Texas Studies in Literature and Language* 29 (1987): 302-22.
579 Gilman, Sander L. *Nietzschean Parody*. Bonn: Bouvier Verlag/Herbert Grundmann, 1976.
580 Giroux, Henry. *Ideology, Culture, and the Process of Schooling*. Philadelphia: Temple UP, 1981.
581 Glogowski, James. 'The Psychoanalytic Textuality of Jacques Lacan'. *Prose Studies* 11.3 (1988): 13-20.
582 Goetsch, Paul, (ed.) *English Dramatic Theories: 20th Century*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.
583 Goldberg, Jonathan. *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1983.
584 Goldberg, Jonathan. 'The Politics of Renaissance Literature: A Review Essay'. *English Literary History* 49 (1982): 514-42.
585 Goldie, Terry. *Fear and Temptation: The Image of the Indigene in Canadian, Australian and New Zealand Literatures*. Montreal: McGill-Queen's UP, 1989.
586 Goldman, Michael. *Acting and Action in Shakespearean Tragedy*. Princeton: Princeton UP, 1985.
587 Goldman, Michael. *The Actor's Freedom: Toward a Theory of Drama*. New York: Viking P, 1975.
588 Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées et dans le théatre de Racine*. 1955. The Hidden God. New York: Humanities P, 1964.
589 Goldmann, Lucien. *The Hidden God*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
590 Gombrich, E. H. *Art and Illusion*. Oxford: Phaidon P, 1960.
591 Goodman, Nelson. *Langages of Art*. Indianapolis, 1968. *Langages de l'art*. Paris, 1990.
592 Goodman, Nelson. 'The status of style'. In *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, 1978: 23-40.
593 Goody, J. *La Raison graphique*. Paris, 1979 (original anglais 1977).
594 Gorfain, Phyllis. 'Riddles and Reconciliation: Formal Unity in All's Well That Ends Well'. *Journal of the Folklore Institute* 13 (1976): 263-81.
595 Graff, Gerald. 'How to Deal with the Humanities Crisis: Organize It'. *ADE* [Association of Departments of English] *Bulletin* 95 (Spring 1990): 4-10.
596 Graff, Gerald. *Literature Against Itself*. Chicago: U of Chicago P, 1979.
597 Graff, Gerald. *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
598 Graff, Gerald, & Michael Warner (eds.). *The Origins of Literary Studies in America: A Documentary Anthology*. New York: Routledge, 1989.
599 Graham, Joseph, (ed.). *Difference in Translation*. Ithaca and London: Cornell UP, 1985.
600 Grahn, Judy. *Another Mother Tongue: Gay Words, Gay Worlds*. Boston: Beacon P, 1984.
601 Gramsci, Antonio. *Prison Notebooks*. New York: International Publishers, 1971.
602 Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. (ed. and trans.) Q. Hoare and G. Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.
603 Grant, Michael. 'Translating Latin Prose'. In *The Translator's Art. Essays in Honour of Betty Radice*. (ed.) W. Radice and B. Reynolds. Harmondsworth: Penguin, 1987: 81-91.
604 Grant, Robert M., John T. McNeill, Samuel Terrien. 'History of the Interpretation of the Bible'. In *The Interpreter's Bible*. Vol. 1. New York: AbingdonCokesbury, 1952: 718-24.
605 Granville-Barker, Harley. *Prefaces to Shakespeare*. (2 vols.). Princeton: Princeton UP, 1946-7.
606 Granville-Barker, Harley. 'Shakespeare: A Standard Text'. *The Times Literary Supplement* 996 (17 Feb. 1921): 107.
607 Graves, Robert. *Greek Myths*. London: Cassell, 1958.
608 Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myths*. (Amended and enl. ed.) New York/ London: Vintage Books/ Faber and Faber, 1961.
609 Green, Peter. 'Metre, Fidelity and Sex: The Problems Confronting a Translator of Ovid's Love Poetry'. In *The Translator's Art. Essays in Honor of Betty Radice*. (ed.) William Radice and Barbara Reynolds. Harmondsworth: Penguin, 1987: 92-111.
610 Greenblatt, Stephen. 'Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion'. *Representations* 1 (1983): 1-29.
611 Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: U of Chicago P, 1980.
612 Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance*

England. Berkeley: U of California P, 1988.
613 Greenblatt, Stephen. 'The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance'. *Genre* (1982): 1-4.
614 Greenblatt, Stephen. 'Towards a Cultural Poetics'. In *The New Historicism*. (ed.). H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989: 1-14.
615 Greenblatt, Stephen. 'Towards a Poetics of Culture'. In *The New Historicism*. (ed.) H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989: 1-14.
616 Greenfeld, Leah. 'Russian Formalist Sociology of Literature: A Sociological Perspective'. *Slavic Review* 46 (1987): 38-54.
617 Greenstein, Michael. 'Liminality in Little Dorrit'. *Dickens Quarterly* 7 (1990): 275-82.
618 Greimas, A. J. *Du Sens: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.
619 Greimas, A. J. *Du Sens II*. Paris: Seuil, 1983. Selections trans. in *On Meaning*. (trans.) P. Perron and F. Collins. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
620 Greimas, A. J. 'Elements of a Narrative Grammar'. In *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. (trans.) P. J. Perron and F. H. Collins. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
621 Greimas, A. J. 'Les actants, les acteurs et les figures'. In *Sémiotique narrative et textuelle*. (ed.) C. Chabrol and J. C. Coquet. Paris: Larousse, 1973: 161-76. Repr. in *Du Sens II*: 49-66. *On Meaning*. (trans.) Paul Perron and F. H. Collins. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
622 Greimas, A. J. *Maupassant: La Sémiotique du texte. Exercices pratiques*. Paris: Seuil, 1976.
623 Greimas, A. J. 'Narrative Grammar: Units and Levels'. *MLN* 86 (1971): 795-806.
624 Greimas, A. J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966. Repub. PUF 1986. *Structural Semantics*. (Trans.) D. McDowell, R. Schleifer and A. Velie. Lincoln and London: U of Nebraska P, 1983.
625 Greimas, A. J. *The Social Sciences: A Semiotic View*. (trans.) Paul Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990.
626 Greimas, A. J. & J. Courtés. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. (trans.) L. Crist, D. Patte et al. Bloomington: Indiana UP, 1982.
627 Gresillon A. & J.-L. Lebrave, 'Les manuscrits comme lieux de conflits discursifs'. In *La Génése du texte*. Paris, 1982.
628 Gresillon, A. *Eléments de critique génétique*. 1994.
629 Gresillon A. & M. Werner (eds.). *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*. Paris, 1985.
630 Grice, H. P. 'Logic and Conversation'. In *Speech Acts*. (ed.) Peter Cole and Jerry L. Morgan. New York: Academic P, 1975: 41-58.
631 Griffin, Leland. 'A Dramatistic Theory of the Rhetoric of Movements'. In *Critical Responses to Kennet Burke, 1924-1966*. (ed.) William H. Rueckert. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1969.
632 Grimm, Gunter. *Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie*. Munich: Fink, 1977.
633 Gross, David. '"The New History": A Note of Reappraisal'. *History and Theory* 12 (1974): 53-8.
634 Grossman, Reinhardt. *Phenomenology and Existentialism: An Introduction*. London: Routledge, 1984.
635 Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London and New York: Routledge, 1990.
636 Groupe μ, (ed.). *Revue d'esthetique* 3/4 (1978).
637 Groupe μ. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970.
638 Gubar, Susan. '"The Blank Page" and the Issues of Female Creativity'. *Critical Inquiry* 8 (1981): 243-63.
639 Guespin, Louis. 'Problèmatique des travaux sur le discours politique'. *Langages* 23 (1971): 3-24.
640 Guess, Raymond. *The Idea of Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School*. London: Cambridge UP, 1981.
641 Guillen, Claudio. *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton UP, 1971.
642 Guillory, John. 'Canonical and Non-canonical: A Critique of the Current Debate'. *ELH* 54 (1987): 483-527.
643 Guillory, John. 'The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks'. *Critical Inquiry* 10 (Sept. 1983): 173-98.
644 Guiraud, Pierre. *La Sémiologie*. Paris: PUF, 1973.
645 Guiraud, Pierre. *La Stylistique*. Paris: PUF, 1970.

646 Gumbrecht, Hans Ulrich. 'Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie'. *Poetica* 7 (1975): 388-413.

647 Habermas, Jürgen. *Communication and the Evolution of Society*. (trans.) T. McCarthy. Boston: Beacon P, 1979.

648 Habermas, Jürgen. *Knowledge and Human Interests*. (Trans.) J. J. Shapiro. Boston: Beacon P, 1975.

649 Habermas, Jürgen. *Legitimation Crisis*. (trans.) T. McCarthy. Boston: Beacon P, 1975.

650 Habermas, Jürgen. 'Modernity: an Incomplete Project'. *New German Critique* 22 (1981): 3-14.

651 Habermas, Jürgen. 'Modernity versus Postmodernity'. *New German Critique* 22 (1981): 3-14.

652 Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. (trans.) F. Lawrence. Cambridge, Mass.: MIT P, 1987.

653 Habermas, Jürgen. 'The Entwinement of Myth and Enlightenment: Rereading Dialectics of Enlightenment'. *New German Critique* 23 (1982): 14-29.

654 Habermas, Jürgen. *Theory and Practice*. (trans.) J. Viertel. Boston: Beacon P, 1973.

655 Habermas, Jürgen. *The Theory of Communicative Action: Vol. I, Reason and the Rationalisation of Society*. (trans.) T. McCarthy. Boston: Beacon P, 1984. *Vol. II. Life-world and System: A Critique of Functionalist Reason*. Boston: Beacon P, 1988.

656 Hall, Stuart (ed.). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, (1972-79)*. London: Hutchinson, 1980.

657 Hall, Stuart. 'Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity' and 'The Problem of Ideology Marxism without Guarantees'. *Journal of Communication Inquiry* 10.2 (1986): 5-27.

658 Halliday, M. A. K. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold, 1978.

659 Halliday, M. A. K. 'Linguistic function and literary style : an inquiry into William Golding's The Inheritors'. In *Literary Style: A Symposium*. (ed.) S. Chatman. Oxford, 1971: 330-365.

660 Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1986.

661 Hamburger, Käthe. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1957. *The Logic of Literature*. Bloomington: Indiana UP, 1973.

662 Hamburger, Käthe. *Logique des genres littéraires*. (1957). Paris, 1986.

663 Hammond, Michael, & Jane Howarth & Russell Keat. *Understanding Phenomenology*. Oxford: Blackwell, 1991.

664 Hamon, Philippe. 'Pour un status sémiologique du personnage'. *Littérature* 6 (1972): 86-110.

665 Hand, Sean. 'Missing You: Intertextuality, Transference and the Language of Love'. In *Worton and Still*: 79-91.

666 Handelman, Susan. *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: State U of New York P, 1982.

667 Handwerk, Gary. *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*. New Haven: Yale UP, 1985.

668 Hansen-Love, Aage A. 'Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wortund-Bildkunst-Am Beispiel der russischen Moderne'. In *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. (ed.) W. Schmid and W.-D. Stempel. Vienna: Wiener Slawistischer Almanach, 1983: 291-360.

669 Hansen-Love, Aage. *Der russische Formalismus*. Vienna: Academie der Wissenschaften, 1978.

670 Harari, J. V., (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-structural Criticism*. London: Methuen, 1979.

671 Harland, Richard. *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. London: Methuen, 1987.

672 Harpham, G. G. *On the Grotesque*. Princeton: Princeton UP, 1982.

673 Harrell, Jackson, and Wil A. Linkugel. 'Rhetorical Genre: An Organizing Perspective'. *Philosophy and Rhetoric* 2 (1978): 262-81.

674 Harris, Marvin. *The Rise of Anthropological Theory: A History of Theories of Culture*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1968.

675 Harris, Wendell V. 'Canonicity'. *PMLA* 106 (1991): 110-21.

676 Harris, Wilson. *Exploration: A Selection of Talks and Articles 1966-1981*. (ed.) Hena Maes-Jelinek. Aarhus, Denmark: Dangaroo, 1981.

677 Harris, Wilson. *The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination*. Westport, Corm.: Greenwood, 1983.

678 Harris, Zelig. *Discourse Analysis Reprints*. The Hague: Mouton, 1963.

679 Hart, Jonathan. 'A Comparative Pluralism: The Heterogeneity of Methods and the Case of Fictional Worlds'. *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée* 14 (1988): 320-45.

680 Hartman, Geoffrey H. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. New Haven: Yale UP, 1980.

681 Hartman, Geoffrey, (ed.). *Deconstruction and Criticism*. New York: Seabury, 1979.

682 Hartman, Geoffrey H. *Saving the Text: Literature/ Derrida/ Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981.

683 Hartman, Geoffrey H. *The fateful Question of Culture*. New York: Columbia UP, 1997.

684 Hartmann, Heinz. 'Notes on the Theory of Sublimation'. In *Essays in Ego-Psychology*. New York: International Universities P, 1964: 215-40.

685 Harvey, Irene. *Derrida and the Economy of Differance*. Bloomington: Indiana UP, 1986.

686 Hassan, Ihab. *Radical Innocence*. Princeton: Princeton UP, 1961.

687 Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State UP, 1987.

688 Hawkes, Terence. 'Shakespeare and New Critical Approaches'. In *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.

689 Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. Berkeley: U of California P, 1977.

690 Hay L. (ed.). *Essais de critique génétique*. Paris, 1979.

691 Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. (trans.) A. V. Miller. Oxford: Clarendon P, 1977.

692 Heidegger, Martin. *The Basic Problems of Phenomenology*. Trans., intro. and lexicon, Albert Hofstadter. Bloomington: Indiana UP, 1982.

693 Heidegger, Martin. *Basic Writings*. (ed.) D. Farrell Krell. New York: Harper and Row, 1977.

694 Heidegger, Martin. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Gesamtausgabe (GA), vol. 65. Frankfurt/ Main: Klosterman, 1989.

695 Heidegger, M. *Der Satz vom Grund*. 1957. In *Das Problem des Übersetzens*. (ed.) H. J. Storig. Stuttgart: Govert, 1962: 395-409.

696 Heidegger, Martin. *Nietzsche* (4 vols.). (trans.) Frank A. Capuzzi. New York: Harper and Row, 1982.

697 Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1927. *Being and Time*. (trans.) J. Macquarrie & E. Robinson. London: SCM P, 1962.

698 Heilbrun, Carolyn G. *Toward a Recognition of Androgyny*. New York: Alfred A. Knopf, 1973.

699 Hekman, Susan J. *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*. Oxford: Polity P in association with Basil Blackwell, 1990.

700 Henderson, Stephen. 'The Form of Things Unknown'. In *Understanding the New Black Poetry*. New York: William Morrow, 1973: 1-69.

701 Henderson, Stephen. 'The Question of Form and Judgement in Contemporary Black American Poetry, 1962-1977'. In *A Dark and Sudden Beauty: Two Essays on Black American Poetry by George Kent and Stephen Henderson*. (ed.) H. A. Baker, Jr. Philadelphia: Afro-American Studies Program of the University of Pennsylvania, 1977.

702 Henricksen, Bruce, & Thais E. Morgan. *Reorientations: Critical Theories and Pedagogies*. Urbana, Ill.: U of Illinois P, 1990.

703 Henry, Albert. *Metonymie et métaphore*. Brussels: Palais des Academies, 1983.

704 Hernadi, Paul. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca: Cornell UP, 1972.

705 Hernadi, Paul, (ed.). *What Is Literature?* Bloomington: Indiana UP, 1978.

706 Hernton, Calvin C. *The Sexual Mountain and Black Women Writers*. New York: Doubleday, Anchor, 1987.

707 Herrmann, Anne. *The Dialogic and Difference: 'An/ Other Woman' in Virginia Woolf and Christa Wolf*. New York: Columbia UP, 1989.

708 Heuvel, Pierre (van den). *Parole, Mot, Silence: Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Librairie Jose Corti, 1985.

709 Higley, Sarah Lynn. 'Aldor on Ofre; Or, The Reluctant Hart: A Study of Liminality in Beowulf'. *Neuphilologische Mitteilungen* 87 (1986): 342-53.

710 Himmelfarb, Gertrude. *The New History and the Old*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1987.

711 Hirsch, E. D. 'Stylistics and synonymity'. *Critical Inquiry* 1 (mars 1975): 559-579.

712 Hirsch, E. D. *The Aims of Interpretation*. Chicago: U of Chicago P, 1976.

713 Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale UP, 1967.

714 Hirschkop, Ken. 'Critical Work on the Bakhtin Circle: A Bibliographical Essay'. In *Bakhtin and Cultural Theory*. (eds.) Ken Hirschkop and David Shepherd. Manchester: Manchester UP, 1989: 195-212.

715 Hobge, Robert & Gunter Kress. *Social Semiotics*. London: Polity, 1989.

716 Hofstadter, Albert. 'Translator's Introduction'. *The Basic Problems of Phenomenology*. By Martin Heidegger. Bloomington: Indiana UP, 1982: XV-XXI.

717 Hohendahl, Peter Uwe, (ed.). *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik: Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung*. Frankfurt: Athenaum, 1974.

718 Holderness, Graham. *Shakespeare's History*. New York: St. Martin's, 1985.

719 Holenstein, Elmar. *Roman Jakobson's Approach to Language: Phenomenological Structuralism*. Bloomington: Indiana UP, 1976.

720 Holland, Norman N. *Five Readers Reading*. New Haven: Yale UP, 1975.

721 Holland, Norman N. *Poems in Persons: An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*. New York: Norton, 1973.

722 Holland, Norman N. 'Re-Covering "The Purloined Letter": Reading as Personal Transaction'. In *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. (ed.) S. R. Suleiman and I. Crosman. Princeton: Princeton UP, 1980: 350-70.*The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. (ed.) J. P. Miller and W. J. Richardson. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988: 307-22.

723 Holland, Norman N. 'Stanley Fish, Stanley Fish'. *Genre* 10 (1977): 433-41.

724 Holland, Norman N. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford UP, 1968.

725 Holland, Norman N. 'The New Paradigm: Subjective or Transactive?' *New Literary History* 7 (1976): 335-46.

726 Holland, Norman N. 'Unity ,Identity, Text, Self'. *PMLA* 90 (1975): 813-22. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism*. (ed.) Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980: 118-33.

727 Holloway, John. 'The New and Newer Critics'. In *The Charted Mirror: Literary and Critical Essays*. (ed.) John Holloway. London: Routledge and Paul, 1960.

728 Holloway, John. *The Victorian Sage: Studies in Argument*. London: Macmillan, 1953.

729 Holmes, James S. 'The Future of Translation Theory'. In *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988: 98-102.

730 Holquist, Michael. 'Bakhtin and Rabelais: Theory as Praxis'. In *boundary* 22.1-2 (Fall-Winter 1982): 12-17.

731 Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. London: Routledge, 1990.

732 Holstun, James. 'Ranting at the New Historicism'. *English Literary Renaissance* 19 (1989): 189-226.

733 Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Methuen, 1984.

734 Hooks, bell. *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End P, 1981.

735 Hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End P, 1984.

736 Horkheimer, Max. *Critical Theory*. 1968. New York: Seabury, 1972.

737 Horkheimer, Max. *Critique of Instrumental Reason*. New York: Seabury, 1974.

738 Horkheimer, Max & Theodor Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. (trans.) J. Cunning. New York: Seabury, 1972.

739 Horton, Susan R. 'The Experience of Stanley Fish's Prose or The Critic as Self-Creating, Self-Consuming Artificer'. *Genre* 10 (1977): 443-53.

740 Hough, G. *Style and Stylistics*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.

741 Howard, Jean. 'The New Historicism in Renaissance Studies'. *English Literary Renaissance* 16 (1986): 13-43.

742 Howard, Jean. *Shakespeare's Art of Orchestration: Stage Technique and Audience Response*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1984.

743 Howard, Jean, & Marion O'Connor (eds.). *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*. New York: Methuen, 1987.

744 Howell, Robert. 'Fictional Objects: How They Are, and How They Aren't'. *Poetics* 8 (1979): 129-178.

745 Hughes, Langston. 'The Negro Artist and the Racial Mountain'. *Nation* (23 June 1926): 692-4.

746 Hughes, Langston & Arna Bontemps (eds.). *The Book of Negro Folklore*. New York: Dodd, Mead, 1958.

747 Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. New York: Roy Publishers, 1950.

748 Hull, Gloria T., Patricia Bell-Scott & Barbara Smith, (eds.). *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. Old Westbury, NY: Feminist P, 1982.

749 Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. 1739. Oxford: Clarendon P, 1960.

750 Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1954.

751 Hurston, Zora Neale. *Dust Tracks on a Road*. 1942. New York: Lippincott, 1971.

752 Husserl, Edmund. *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology*. (trans.) Dorion Cairns. New York: Humanities P, 1966.

753 Husserl, Edmund. *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. (trans.) W. R. Boyce Gibson. New York: Macmillan, 1931.

754 Husserl, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. 1st Book. (trans.) F. Kersten. The Hague: Martinus Nijhoff, 1983.

755 Husserl, Edmund. *Logical Investigations*. (trans.) J. N. Findlay. (2 vols.). New York: Humanities P, 1970.

756 Husserl, Edmund. 'Phenomenology'. In *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*. (ed.) Mark C. Taylor. Chicago: U of Chicago P, 1986: 121-40.

757 Husserl, Edmund. 'Philosophy as Rigorous Science'. In *Husserl: Shorter Works*. (ed.) P. McCormick and F. A. Elliston. Notre Dame, Ind.: U of Notre Dame P, 1981: 166-97.

758 Husserl, Edmund. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. (trans.) David Carr. Evanston: Northwestern UP, 1970.

759 Husserl, Edmund. *The Idea of Phenomenology*. (trans.) W. P. Alston and G. Nakhnikian. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964.

760 Husserl, Edmund. *The Paris Lectures*. (trans. and intro.) P. Koestenbaum. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975.

761 Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

762 Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

763 Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989.

764 Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986.

765 Hymes, D. 'Breakthrough into performance'. In D. Ben-Amos et K. S. Goldstein, *Folklore, Performance and Communication*. La Haye, Paris: Mouthon, 1975: 11-74.

766 Iakubinskii, Lev. 'O zvukakh stikhotvornogo iazyka'. *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*. Petrograd, 1916: 37-49.

767 Iggers, Georg G. *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Middletown, Conn.: Wesleyan UP, 1968.

768 Ingarden, Roman. *Das Literarisches Kunstwerk: Finer Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik and Literaturwissenschaft*. Halle: Max Niemeyer, 1931. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and the Theory of Literature*. (Trans.) G. G. Grabowicz. Evanston: Northwestern UP, 1973.

769 Ingarden, Roman. *O poznawaniu dziela literackiego*. 1937. *The Cognition of the Literary Work of Art*. (trans.) R. A. Crowly and K. R. Olson. Evanston: Northwestern UP, 1973.

770 Innes, C. D. (ed.). *Directors in Perspective* (series). Cambridge: Cambridge UP, 1982-91.

771 Innes, C. D. *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.

772 Innis, Harold. *The Empire of Communications*. Toronto: Oxford UP, 1950.

773 Innis, Robert E., (ed.). *Semiotics: An Introductory Anthology*. Bloomington: Indiana UP, 1985.

774 Irigaray, Luce. 'And the One Doesn't Stir Without the Other'. (trans.) Helene Vivienne Wenzel. *Signs* 7.1 (Autumn 1981): 60-7.

775 Irigaray, Luce. 'Approche d'une grammaire de l'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel'. *Langages* 5 (1967): 99-109. Repub. in *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Minuit, 1985: 55-68.

776 Irigaray, L. *Ce sexe qui n'est pas un*. Paris: Minuit, 1977. *This Sex Which Is Not One*. (trans.) C. Porter. Ithaca: Cornell UP, 1985.

777 Irigaray, Luce. *Le Corps-a-corps avec la mere*. Ottawa: Pleine lune, 1981.

778 Irigaray, Luce. *Passions élémentaires*. Paris: Minuit, 1982.

779 Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974. *Speculum of the Other Woman*. (trans.) Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell UP, 1985.

780 Irigaray, Luce. 'When our lips speak together'. Carolyn Burke. *Signs* 6 (1980): 69-79.

781 Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischen Wirkung*. Munich: Fink, 1976. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.*L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthetique*. Bruxelles, 1985.

782 Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Munich: Fink, 1972. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.

783 Iser, Wolfgang. *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: G. Hess, 1970. 'Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction'. In *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*. (ed.) J. Hillis Miller. New York: Columbia UP, 1971: 1-45.

784 Iser, Wolfgang. 'Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction'. In *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*. (ed.) J. Hillis Miller. New York: Columbia UP, 1971: 1-145.

785 Iser, Wolfgang. 'Interaction between Text and Reader'. In *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. (ed.) S. R. Suleiman and I. Crosman. Princeton: Princeton UP, 1980: 106-19.

786 Iser, Wolfgang. *Prospecting: From Reader-Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.

787 Iser, Wolfgang. 'The Current Situation of Literary Theory: Key Concepts and the Imaginary'. *New Literary History* 11 (1979): 1-20.

788 Iser, Wolfgang. 'The Reading Process: A Phenomenological Approach'. *New Literary History* 3 (1972): 279-99. *Contemporary Literary Criticism: Modernism Through Post-Structuralism*. (ed.) Robert Con Davis. New York: Longman, 1986: 376-91.

789 Jackson, R. L., & S. Rudy (eds.). *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honour of Victor Erlich*. New Haven: Yale Centre for International and Area Studies, 1985.

790 Jacobs, Carol. *The Dissimulating Harmony: Images of Interpretation in Nietzsche, Rilke and Benjamin*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

791 Jacobus, Mary, (ed.). *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. London and New York: Methuen, 1986.

792 Jacobus, Mary, *Women Writing and Writing about Women*. London: Croom Helm, 1979.

793 Jakobson, Roman. 'Closing Statement: Linguistics and Poetics'. In T. A. Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT P, 1960: 350-77.*Semiotics: An Introductory Anthology*. (ed.) R. E. Innes. Bloomington: Indiana UP, 1985.

794 Jakobson, Roman. *Language in Literature*. (ed.) Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge: Harvard UP, 1987.

795 Jakobson, Roman. *Noveishaia russkaia poeziia*. Prague, 1921.

796 Jakobson, Roman. 'On Linguistic Aspects of Translation'. 1959. In *Language in Literature*. (ed.) Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, Mass./ London: Belknap P, 1987: 428-35.

797 Jakobson, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

798 Jakobson, Roman. *Selected Writings* (8 vols.). The Hague: Mouton, 1966-88.

799 Jakobson, Roman. 'Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb'. In *Selected Writings*. The Hague: Mouton, 1971. Vol. 2: *Word and Language*: 130-47.

800 Jakobson, Roman. *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*. Cambridge: Harvard UP, 1957.

801 Jakobson, Roman. *The Framework of Language*. Ann Arbor: Michigan Studies in the Humanities, 1980.

802 Jakobson, Roman. 'Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances'. In *Language*

and Literature. (ed.) K. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1987.

803 Jakobson Roman. & P. Bogatyrev. 'Le folklore, forme specifique de creation' (1929). In *Questions de poétique*. Paris, 1973.

804 Jakobson, Roman, & Morris Halle. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton, 1956.

805 Jakobson, Roman, & Claude Lévi-Strauss. 'Les Chats of Charles Baudelaire'. (trans.) F. M. De George. in *The Structuralists: From Marx to Lévi-Strauss*. (ed.) R. T. De George and F. M. De George. New York: Doubleday, 1972.

806 Jakobson, Roman, & Krystyna Pomorska. *Dialogues*. Cambridge, Mass.: MIT P, 1983.

807 Jakobson, Roman and Iu. Tynianov. 'Problemy izucheniia literatury i iazyka'. *Novyi lef* 12 (1928): 36-7. 'Problems in the Study of Literature and Language'. In *Readings in Russian Poetics*: 79-81.

808 James, Henry. 'The Art of Fiction'. 1890. In *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction*. (ed.). Leon Edel. New York: Vintage, 1956.

809 Jameson, Fredric. *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. New York: Verso, 1990.

810 Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton: Princeton UP, 1971.

811 Jameson, Fredric. 'On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act'. In *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981: 17-102.

812 Jameson, Fredric. 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism'. *New Left Review* 146 (1984): 53-92.

813 Jameson, Fredric. 'The Ideology of the Text'. *Salmagundi* 31-32 (Fall 1975-Winter 1976): 200-46.

814 Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

815 Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1972.

816 Jameson, Fredric. 'Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism'. *Social Text* 15 (1986): 67-87.

817 Jankelevitch, Vladimir. *L'Ironie*. 1936. Paris: Flammarion, 1964.

818 Jankovic, Milan. 'Perspectives of Semantic Gesture'. *Poetics* 4 (1972): 16-27.

819 Jardine, Alice. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell UP, 1985.

820 Jardine, Alice, & Paul Smith, (eds.) *Men in Feminism*. New York and London: Methuen, 1987.

821 Jardine, Lisa. *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Brighton: Harvester, 1983.

822 Jason, H. 'Fluctuation in folk literature. The how and the why'. in *D'un conte... á l'autre. La variabilité dans la littérature orale*. Paris, 1990: 419-437.

823 Jauss, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Munich: Fink, 1977. (Rev. and exp.). Frankfurt: Suhrkamp, 1982. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.

824 Jauss, Hans Robert. *Kleine Apologie der ästhetischer Erfahrung*. Konstanz: Universitätsverlag, 1972.

825 Jauss, Hans Robert. *Literaturegeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. [Literary History as a Provocation to Literary Scholarship.]* Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

826 Jauss, Hans Robert. 'Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft'. *Linguistische Berichte* 3 (1969): 44-56.

827 Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. (Trans.) Timothy Bahti. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982. *Pour une ésthetique de la récéption*. Paris: Gallimard, 1978.

828 Jay, Martin. *Adorno*. London: Fontana, 1984.

829 Jay, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research, 1923-1950*. Boston: Little Brown, 1973.

830 Jeanneret, M. 'Chantiers de la Renaissance. Les variations de l'imprime au XVIème siécle'. *Génésis* 6 (1994): 25-44.

831 Jefferson, Ann, and David Robey, (eds.). *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. London: Batsford, 1982.

832 Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy P, 1977.

833 Jenkins, Harold, (ed.) *Hamlet*. By William Shakespeare. London: Methuen, 1982.

834 Jennings, Lee Byron. *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*.

Berkeley: U of California P, 1963.
835 Jenny, Laurent. 'L'objet singulier de la stylistique'. *Littérature* 89 (fevrier 1993): 113-124.
836 Jenny, Laurent (ed.). *Poétiques* 27 (1976).
837 Johnson, Barbara. *A World of Difference*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1987.
838 Johnson, Barbara. *Défigurations du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1979.
839 Johnson, Barbara. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981.
840 Johnson, Barbara. 'The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida'. *Yale French Studies* 55.6 (1977): 457-505.
841 Johnson, Toni O'Brien. *Sygne: The Medieval and the Grotesque*. Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1982.
842 Jolles, A. *Formes simples*. (1930). Paris: Seuil, 1972.
843 Jost, François. 'Narration(s): En deçá et au-dela'. *Communications* 38 (1983): 192-212.
844 Joyce, James. *Finnegans Wake*. New York: Viking, 1968.
845 Joyce, James. *'Ulysses': A Critical and Synoptic Edition* (3 vols.). (ed.) H. W. Gabler et al. New York: Garland, 1984.
846 Joyce, Joyce A. '"Who the Cap Fit": Unconsciousness and Unconscionableness in the Criticism of Houston A. Baker, Jr. and Henry Louis Gates, Jr'. *New Literary History* 18 (1987): 371-84.
847 Juilland, A. 'Compte rendu de C. Bruneau, Histoire de la langue française'. *Language* 30 (1954).
848 Jump, John Davies. *Burlesque*. London: Methuen, 1972.
849 Jung, Carl Gustave. *Collected Works* (20 vols.). London: Routledge and Kegan Paul, 1953-79.
850 Jung, Carl Gustave. *Man and His Symbols*. New York: Doubleday, 1964.
851 Jung, Carl Gustave. *Uber die Psychogie dem Unbewussten*. Zürich, 1943. *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*. Zürich, 1928. *Two Essays on Analytical Psychology*. New Jersey: Princeton UP, 1972.
852 Kaiser, Walter. *Praisers of Folly*. Cambridge: Harvard UP, 1963.
853 Kamuf, Peggy. *Fictions of Feminine Desire: Disclosures of Heloise*. Lincoln: U of Nebraska P, 1982.
854 Kaplan, Charles, and William Anderson, (eds.) *Criticism: Major Statements*. (3rd ed.). New York: St. Martin's P, 1991.
855 Kaplan, Cora. *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*. London: Verso, 1986.
856 Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York and London: Methuen, 1983.
857 Karbusicky, Vladimir. 'Intertextualität in der Musik Hinweise zu den Autoren'. In *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. (ed.) W. Schmid and Wolf-Dieter Stempel. Vienna: Wiener Slawistischer Almanach, 1983: 361-98.
858 Kavanagh, James H. 'Ideology'. In *Critical Terms for Literary Study*. (ed.) F. Lentricchia and T. McLaughlin. Chicago: U of Chicago P, 1990.
859 Kayser, Wolfgang. *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: 1957. (trans.) U. Weisstein. Bloomington: Indiana UP, 1962.
860 Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk*. Berne, 1948.
861 Kelly, L. G. *The True Interpreter*. Oxford: Blackwells, 1979.
862 Kelsey, Aline Suquet. 'Lancelot on Le Chevalier de la Charrete: Le Trajet initiatique du heros'. Ph.D. diss., State U of New Jersey, 1986.
863 Kenner, Hugh. *Paradox in Chesterton*. (Intro.) H. M. McLuhan. New York: Sheed and Ward, 1947.
864 Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'Enonciation: De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.
865 Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 'Problematique de l'isotopie'. In *Linguistique et sémiologie 1: L'isotopie*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1976: 11-33.
866 Kermode, Frank. *Forms of Attention*. Chicago: U of Chicago P, 1985.
867 Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. New York: Oxford UP, 1966.
868 Kernan, Alvin. *The Death of Literature*. New Haven: Yale UP, 1990.
869 Kesteloot, L. *La Poésie traditionnelle*. Paris, 1971.
870 Kibel, Alvin C. 'The Canonical Text'. *Dedalus* 112 (1983): 239-54.
871 Kierkegaard, Soren. *The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates*. 1841. (trans.) Lee M. Lapel. Bloomington: Indiana UP, 1965.
872 King, Thomas. 'Godzilla vs Post-Colonial'. *World Literature Written in English* 30 (1990): 10-16.

873 Kinser, Samuel. 'Bakhtin's Discovery'. In *Rabelais' Carnival: Text, Context, Metatext.* Berkeley: U of California P, 1980.

874 Kitzinger, Celia. *The Social Construction of Lesbianism.* London: Sage, 1987.

875 Klancher, John. 'English Romanticism and Cultural Production'. In *The New Historicism.* (ed.) H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989: 77-88.

876 Klein, Melanie. 'The Importance of Symbol Formation in the Development of the Ego'. In *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945.* London: Hogarth P, 1977: 219-32.

877 Klinkenberg, J.-M. *Le Sens rhétorique: Essais de sémantique littéraire.* Toronto: GREF, 1990.

878 Klyn, Mark. 'Towards a Pluralistic Rhetorical Criticism'. In *Essays on Rhetorical Criticism.* (ed.) Thomas R. Nilsen. New York: Random House, 1968.

879 Knight, G. Wilson. *The Imperial Theme: Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies, including the Roman Plays* (3rd ed., repr. with minor corrections). London: Methuen, 1963.

880 Knight, G. Wilson. *The Starlit Dome: Studies in the Poetry of Vision.* London: Methuen, 1959.

881 Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy* (4th rev. and enl. ed.) London: Methuen, 1959.

882 Knox, Norman. *The Word 'Irony' and Its Context (1500-1755).* Durham: Duke UP, 1961.

883 Kockelmans, Joseph J. *A First Introduction to Husserl's Phenomenology.* Pittsburgh: Duquesne UP, 1967.

884 Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology.* New York: Paul Trench and Trubner, 1935. Repr. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.

885 Kolakowski, Leszek. *Toward a Marxist Humanism.* New York: Grove P, 1968.

886 Kress, Gunter. 'Discourse, texts, readersand pro-nuclear argument' in *Language and the Nuclear Arms Debate: Nukspeak Today.* (ed.) P. Chilton. London: Frances Pinter, 1985.

887 Kress, Gunter. Textual matters: The social effectiveness of style, in *Functions of Style.* (eds.) D. Birdh & M. o'Toole. London: Frances Pinter, 1988.

888 Kress, Gunter & Robert Hodge. *Languge as Ideology.* London: Routledge, 1979.

889 Krieger, Murray. 'An Apology for Poetics'. In *American Criticism in the Poststructuralist Age.* (ed.) Ira Konigsberg. Michigan: U of Michigan P, 1981.

890 Kreiger, Murray. *A Window to Criticism: Shakespeare's Sonnets and Modern Poetics.* Princeton: Princeton UP, 1964.

891 Krieger, Murray. *The New Apologists for Poetry.* Bloomington: Indiana UP, 1956.

892 Krieger, Murray. *The Tragic Vision: Variations on a Theme in Literary Interpretation.* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.

893 Kristeva, Julia. *About Chinese Women.* (trans.) Anita Barrows. New York: Urizen Books, 1977.

894 Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* (ed.) L. S. Roudiez. (trans.) A. Jardine, T. Gora, L. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980.

895 Kristeva, Julia. 'D'Une identité a l'autre'. In *Polylogue*: 149-72. 'From One Identity to Another'. In *Desire in Language*: 124-47.

896 Kristeva, Julia. 'La Productivité dite texte'. *Communications 11* (1968): 59-83.

897 Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique: L'avantgarde à la fin du XIXe siècle.* Paris: Seuil, 1974. *Revolution in Poetic Language.* (trans.) M. Waller. New York: Columbia UP, 1984.

898 Kristeva, Julia. 'Le Mot, le dialogue et le roman'. *Séméiótiké: Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil, 1969: 143-73. 'Word, Dialogue, and Novel'. In *Desire in Language*: 64-91.

899 Kristeva, Julia. 'Le Sujet en procés'. *Tel Quel* 52 (Hiver 1972): 12-30.

900 Kristeva, Julia. *Le Texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle.* The Hague: Mouton, 1970.

901 Kristeva, Julia. *Polylogue.* Paris: Seuil, 1977.

902 Kristeva, Julia. 'Pour une sémiologie des paragrammes'. *Tel Quel* 29 (printemps 1967): 53-75.

903 Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay in Abjection.* (trans.) L. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.

904 Kristeva, Julia. 'Problèmes de la structuration du texte'. *La Nouvelle Critique.* Special issue. 'Actes du Colloque de Cluny, 16-17 avril 1968'. (1968): 55-64.

905 Kristeva, Julia. *Séméiótiké: Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil, 1969.

906 Kristeva, Julia. 'Stabat Mater'. In *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies'.* New

York and London: Longman, 1989: 186-203.

907 Kristeva, Julia. 'The System and the Speaking Subject'. In *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics.* (ed.) Thomas Sebeok. Lisse, The Netherlands: Peter de Ridder P, 1975: 47-55.

908 Kristeva, Julia. 'Women's Time'. (trans.) Alice Jardine and Harry Blake. *Signs* 7.1 (1981): 13-35.

909 Kroker, Arthur, & D. Cook. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper Aesthetics.* New York: St. Martin P, 1986.

910 Kroker, Arthur, Marilouise Kroker, Pamela McCallum, & Mair Verthuy, (eds.). *Feminism Now Theory and Practice.* Montreal: New World Perspectives, 1985.

911 Kuroda, S. Y. 'Reflections on the Foundations of Narrative Theory'. In *Pragmatics of Language and Literature.* (ed.) T. A. van Dijk. Amsterdam: North Holland, 1976: 107-40.

912 Kuzniar, Alice A. 'Review of Marike Finlay, The Romantic Irony of Semiotics'. *Canadian Review of Comparative Literature* 17 (1990): 144-6.

913 La Bossiere, Camille R. 'The Monumental Nonsense of Saint-John Perse'. *Folio* 18 (1990): 25-37.

914 La Bossiere, Camille R. *The Victorian 'Fol Sage': Comparative Readings on Carlyle, Emerson, Melville and Conrad.* Lewisburg, Pa.: Bucknell UP, 1989.

915 LaCapra, Dominic. *History and Criticism.* Ithaca: Cornell UP, 1985.

916 LaCapra, Dominic. 'Ideology and Critique in Dickens's Bleak House'. *Representations* 6 (1984): 116-23.

917 LaCapra, Dominic. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language.* Ithaca: Cornell UP, 1983.

918 LaCapra, Dominic. *Soundings in Critical Theory.* Ithaca: Cornell UP, 1989.

919 Labov, William, & Joshua Waletzky. 'Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience'. In *Essays on the Verbal and Visual Arts: Proceedings of the 1966 Spring Meeting.* (ed.) June Helm. Seattle: U of Washington P, 1967: 12-44.

920 Lacan, Jacques. 'Aggressivity in Psychoanalysis' and 'The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis'. In *Ecrits: A Selection.*Alan Sheridan. New York and London: W. W. Norton, 1977.

921 Lacan, Jacques. 'Desire and Interpretation of Desire in Hamlet'. *Yale French Studies* 55/56 (1977): 11-52.

922 Lacan, Jacques. *Ecrits.* Paris: Seuil, 1966. *Ecrits: A Selection.* (trans.) Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

923 Lacan, Jacques. *Encore: le Séminaire XX*, 1972-73. Paris: Seuil, 1975.

924 Lacan, Jacques. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne.* (ed.) J. Mitchell and J. Rose. (trans.) J. Rose. New York: Norton, 1982.

925 Lacan, Jacques. *Le Séminaire de Jacques Lacan.* Livre II, 'Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse'. Paris, 1973. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.* London: Hogarth P, 1977.

926 Lacan, Jacques. 'Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever'. In *The Structuralist Controversy.* (ed.) Macksey and Donato: 186-200.

927 Lacan, Jacques. 'Seminar on "The Purloined Letter"'. *French Freud: Structural Studies in Psycho-analysis. Yale French Studies* 48 (1972): 38-72. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies.* (ed.) Robert Con Davis and Ronald Schleifer. London: Longman, 1989: 301-20.

928 Lacan, Jacques. 'The Agency of the Letter on the Unconscious'. In *Ecrits.* (trans.) Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

929 Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis.* (ed.) Jacques-Alain Miller. Alan Sheridan. New York and London: Norton, 1978.

930 Lacan, Jacques. 'The Function of Language in Psychoanalysis'. In *Speech and Language in Psychoanalysis.* (trans.) Anthony Wilden. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.

931 Lacan, Jacques. *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis.* (ed. and trans.) Anthony Wilden. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1968.

932 Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan Book I: Freud's Papers on Technique 1953-1954.* (ed.) J.-A. Miller. (trans.) John Forrester. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

933 Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955.* (ed.) Jacques-Alain Miller. (Trans.) Sylvana Tomaselli. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

934 Lacan, Jacques. *The Seminars of Jacques Lacan: The Theory of the Ego in Psychoanalytic Theory and Practice 1954-1955. Séminaire II.* (ed.) Jacques-Alain Miller. New York: Norton, 1987.

935 Lacan, Jacques and the Ecole freudienne. *Feminine Sexuality.* (ed.) J. Mitchell and J. Rose. (Trans.) J. Rose. New York: Norton, 1982.

936 Lamb, Charles. 'On the Tragedies of Shakespeare, Considered in Reference to their Fitness for Stage Representation'. 1818. In *The Works of Charles and Mary Lamb.* (ed.) E. V. Lucas. (7 vols.). London: Methuen, 1903-5. Vol. 1: *Miscellaneous Prose 1798-1834* (1903): 97, 111.

937 Lämmert, Eberhardt. *Bauformen des Erzählens.* Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlag, 1955.

938 Lamming, George. *The Pleasures of Exile.* London: Michael Joseph, 1960.

939 Land, Stephen K. *Paradox and Polarity in the Fiction of Joseph Conrad.* New York: St. Martin's, 1984.

940 Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act.* Princeton: Princeton UP, 1981.

941 Lanser, Susan Sniader. 'Toward a Feminist Narratology'. *Style* 20.3 (1986): 341-63.

942 Lanson, G. *Etudes d'histoire littéraire réunies.* Paris: Champion, 1929.

943 Laplanche, Jean, & Serge Leclaire. 'The Unconscious: A Psychoanalytic Study'. *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis.* In *Yale French Studies* 48 (1972): 118-75.

944 Laplanche, Jean, & Jean-Baptiste Pontalis. *Vocabulaire de psychanalyse.* Paris, 1967. *The Language of Psychoanalysis.* London: Hogarth P, 1973.

945 Lauretis, Teresa (de). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema.* Bloomington: Indiana UP, 1984.

946 Lauretis, Teresa (de). *Technologies of Gender.* Bloomington: Indiana UP, 1988.

947 Lauretis, Teresa (de), & Stephen Heath, (eds.) *The Cinematic Apparatus.* New York: St. Martin's P, 1980.

948 Lauter, Paul. *Canons and Contexts.* Oxford: Oxford UP, 1991.

949 Lawrence, D. H. *Women in Love.* New York: Viking, 1968.

950 Leavis, F. R. *Education and the University.* Cambridge: Cambridge UP, 1979.

951 Leavis, F. R. 'Imagery and Movement'. *Scrutiny* 13 (1945): 119-34.

952 Leavis, F. R. *New Bearings in English Poetry.* London: Chatto & Windus, 1932.

953 Leavis, F. R. *The Great Tradition.* Garden City: Doubleday, 1954.

954 Leavis, F. R. *The Living Principle: English as a Discipline of Thought.* London: Chatto and Windus, 1975.

955 Lebrave, J.-L. 'La critique génétique'. *Génésis* 1 (1992): 33-72.

956 Lee, Dennis. 'Cadence, Country, Silence: Writing in Colonial Space'. *boundary* 2 3:1 (Fall 1974): 151-68.

957 Leech, G. N. *A Linguistic Guide to English Poetry.* London: Longman, 1969.

958 Leech, G. N. *Semantics.* Harmondsworth: Penguin, 1974.

959 Leech, G. N. & M. H. Short, *Style in Fiction.* London: Longman, 1981.

960 Leenhardt, Jacques. *Lecture politique du roman. La jalousie d'Alain Robbe-Grillet.* Paris: Minuit, 1973.

961 Le Guern, 'La question des styles dans lea traites de rhétorique'. In G. Molinie et P Cahne (eds.). *Qu'est-ce que le style ?* Paris: PUF, 1994.

962 Lehman, David. 'Deconstructing de Man's Life: An Academic Idol Falls into Disgrace'. *Newsweek* (15 Feb. 1988): 62.

963 Lehnert, Wendy. 'Plot Units and Narrative Summarization'. *Cognitive Science* 4 (1981): 293-332.

964 Leitch, Thomas M. *What Stories Are: Narrative Theory and Interpretation.* University Park: Pennsylvania UP, 1986.

965 Leitch, Vincent. *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction.* New York: Columbia UP, 1983.

966 Lemaire, Anika. *Jacques Lacan.* (trans.) David Macey. London and New York: Routledge, 1977.

967 Lemon, Lee T. *The Partial Critics.* New York: Oxford UP, 1965.

968 Lemon, Lee & M. Reis. *Russian Formalist Criticism.* Lincoln, 1965.

969 Lenin, V. I. *On Literature and Art.* Moscow: Progress 1967.

970 Lentricchia, Frank. *After the New Criticism.* Chicago: U of Chicago P, 1980.

971 Leps, M.-Ch. 'Discursive Displacements: The Example of 19th Century Realism'. *Proceedings of the 12th Congress of the International Comparative Literature Association* 5. Munich: Iudicium, 1988: 231-6.

972 Lerat, P. *Sémantique descriptive.* Paris: Hachette, 1983.

973 Lesser, Simon O. *Fiction and the Unconscious.* Chicago: U of Chicago P, 1957.

974 Levin, Harry. 'Thematics and Criticism'. In *Grounds for Comparison*. (ed.) Cambridge: Harvard UP, 1972.
975 Levin, Richard. *New Readings vs. Old Plays: Recent Trends in the Reinterpretation of English Renaissance Drama*. Chicago: U of Chicago P, 1979.
976 Levinson, Marjorie. *Wordsworth's Great Period Poems: Four Essays*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
977 Levinson, S. c. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
978 Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Pion, 1958. *Structural Anthropology*. (trans.) Claire Jacobson and B. G. Schoepf. New York: Basic Books, 1963.
979 Lévi-Strauss, Claude. 'Overture to "Le Cru et le cuit"'. In *Structuralism*. (ed.) Jacques Ehrmann. New York: Anchor, 1970.
980 Lévi-Strauss, Claude. *The Elementary Structures of Kinship*. (trans.) J. H. Bell and J. R. von Sturmer. (ed.) R. Needham. Boston: Beacon P, 1969.
981 Lévi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked*. (trans.) J. and D. Weightman. New York: Harper, 1969.
982 Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: U of Chicago P, 1966.
983 Lewalski, Barbara K. (ed.). *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
984 Lewis, David. 'Truth in Fiction'. *American Philosophical Quarterly* 5 (1978): 37-46.
985 Lifshitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx*. London: Pluto, 1973.
986 Lindenberger, Herbert. *The History in Literature: On Value, Genre, Institutions*. New York: Columbia UP, 1990.
987 Link, Hannelore. '"Die Appellstruktur der Texte" und "ein Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft"'. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 7 (1973): 532-83.
988 Lips, Marguerite. *Le Style indirect libre*. Paris: Payot, 1926.
989 Litvak, Joseph. 'Back to the Future: A Review-Article on the New Historicism, Deconstruction, and the 19th Century'. *Texas Studies in Literature and Language* 30 (1988): 120-49.
990 Liu, Alan. 'Local Transcendence: Cultural Criticism, Postmodernism, and the Romanticism of Detail'. *Representations* 32 (1990): 75-113.
991 Liu, Alan. 'The Power of Formalism: The New Historicism'. *English Literary History* 56 (1989): 721-72.
992 Liu, Alan. 'Wordsworth and Subversion, 1793-1804'. *Yale Journal of Criticism* 2 (1989): 55-100.
993 Liu, Alan. *Wordsworth: The Sense of History*. Stanford: Stanford UP, 1989.
994 Lobkowicz, Nicholas. *Theory and Practice: History of a Concept front Aristotle to Marx*. Notre Dame/ London: U of Notre Dame P, 1967.
995 Locke, Alain (ed.). *The New Negro*. 1925. New York: Atheneum, 1968.
996 Locke, John. *Art Essay Concerning Human Understanding*. 1690. Oxford: Clarendon P, 1975.
997 Lodge, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990.
998 Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1977.
999 Lord, A. B. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca, 1991.
1000 Lord, A. B. *The Singer of Tales*. Cambridge (Mass.), 1960.
1001 Lorde, André. *Sister Outside*. Trumansburg, NY: The Crossing P, 1984.
1002 Lorde, André. 'The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House'. In *Sister Outsider. Trumansburg*, NY: Crossing P, 1984: 110-13.
1003 Lotman, Jurij. *Analysis of the Poetic Text*. (trans.) D. Barton Johnson. Ann Arbor: Ardis, 1976.
1004 Lotman, Jurij. *Lektsi po struktural' not poetike*. Tartu: Tartu State U, 1964. Repr. Providence: Brown UP, 1968.
1005 Lotman, Jurij. *Semiotics of Cinema*. (trans.) M. E. Suino. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1976.
1006 Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. 1971. (trans.) Ronald Vroon. Ann Arbor: U of Michigan P, 1977. *The Structure of the Artistic Text.*. (Trans.) Donald B. Johnson. Ann Arbor: Ardis, 1977.
1007 Lotman, Jurij, & Boris Uspenskij. *The Semiotics of Russian Culture*. (ed. and trans.) Ann Shukman. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1984.

1008 Lovell, Terry. *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics, Pleasure.* London: British Film Institute Publishing, 1980.

1009 Lowenthal, Leo. *Literature and the Image of Man.* Boston: Beacon P, 1957.

1010 Lowenthal, Leo. *Literature, Popular Culture and Society.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1961.

1011 Lowes, J. Livingstone. *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination.* Boston: Houghton Mifflin, 1927.

1012 Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction.* London: Cape, 1921.

1013 Lucid, Daniel P. (ed. and trans.) *Soviet Semiotics: An Anthology.* Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1977.

1014 Lukacs, Georg. *Balzac et le réalisme français.* Paris: Maspero, 1967.

1015 Lukacs, Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics.* London: Merlin P, 1971.

1016 Lukacs, Georg. *Realism in Our Time.* New York: Harper and Row, 1964.

1017 Lukacs, Georg. *The Historical Novel.* Boston: Beacon P, 1963.

1018 Lukacs, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism.* London: Merlin P, 1963.

1019 Lukacs, Georg. *Theory of the Novel.* (trans.) A. Bostok. Merlin, 1971. *La Théorie du roman.* Paris: Gonthier, 1963.

1020 Lukacs, Georg. *Writer and Critic and Other Essays.* (Trans.) A. Kahn. London: Merlin P, 1970.

1021 Lunacharskii, A. 'Formalizm v iskusstvovdeenii'. *Pechat' i revolutsiia* 5 (1924).

1022 Lusardi, James, and June Schlueter. *Reading Shakespeare in Performance: King Lear.* London and Toronto: Associated UPS, 1991.

1023 Luthi, M. *Das Marchen.* Berne, 1960.

1024 Luthi, M. *Volksliteratur und Hochlitera tur Menschenbild, Thematik, Formstreben.* Bern, 1970.

1025 Lyas, Colin. 'The Semantic Definition of Literature'. *Journal of Philosophy* 66.3 (1969): 81-95.

1026 Lyons, John. *Semantics* (2 vols.). Cambridge: Cambridge UP, 1977.

1027 Lyons, John. *Structural Semantics.* Oxford: Basil Blackwell, 1963.

1028 Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir.* Paris: Minuit, 1979. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* (Trans.) G. Bennington and B. Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

1029 Lyotard, Jean-François. *Lessons on the Analytic of the Sublim.* (trans.) E. Rottenberg. Stanford, CA: Stanford UP, 1994.

1030 Lyotard, Jean-François. 'Re-writing Modernity'. *Substance* 54 (1987): 3-10.

1031 MacCabe, Colin. *Tracking the Signifier.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.

1032 MacCannell, Juliet Flower. 'The Temporality of Textuality'. *Modern Language Notes* 100.5 (Dec. 1985): 968-88.

1033 Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production.* (Trans.) Geoffrey Wall. London: Routledge, 1978.

1034 Macksey, Richard, & Eugenio Donato, (eds.). *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1972.

1035 Madden, D., and R. Powers. *Writers' Revisions: An Annotated Bibliography of Articles and Books about Writers' Revisions and Their Comments on the Creative Process.* Metuchen, NJ, and London: Scarecrow P, 1981.

1036 Magliola, Robert. *Phenomenology and Literature: An Introduction.* West Lafayette, Ind.: Purdue UP, 1977.

1037 Mailloux, Steven. 'Reader-Response Criticism?' *Genre* 10 (1977): 413-31.

1038 Maingueneau, Dominique. *Eléments de Linguistique pour le text Literaire.* Paris: Bordas, 1990.

1039 Maingueneau, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours.* Paris: Hachette, 1976.

1040 Maingueneau, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours.* Paris: Hachette, 1987.

1041 Maître, Doreen. *Literature and Possible Worlds.* Middlesex: Polytechnic P, 1983.

1042 Major, Jean-Louis. *Projet d'éditions critiques* (19 vols.). Montreal: P de l'Université de Montreal. 1986-.

1043 Maldidier, Denise. 'Le Discours politique de la guerre d'Algérie: Approche synchronique et diachronique'. *Langages* 23 (1971): 57-86.

1044 Malinowski, Bronislaw. *A Scientific Theory of Culture and Other Essays.* Preface by Huntington Cairns. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1973.

1045 Man, Paul (de). *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.

1046 Man, Paul (de). *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford UP, 1971.

1047 Man, Paul (de). 'Dialogue and Dialogism'. *Poetics Today* 4 (1983): 99-107.

1048 Man, Paul (de). 'Form and Intent in the American New Criticism'. In *Blindness and Insight*. 1971. (2nd rev. ed.). Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

1049 Man, Paul (de). *The Resistance to Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

1050 Man, Paul (de). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.

1051 Man, Paul (de). 'The Rhetoric of Temporality'. 1969. Repr. in his *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. (2nd ed., rev.) Minneapolis: U of Minnesota P, 1983: 187-228. In *Interpretation: Theory and Practice*. (ed.) C. S. Singleton. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1969.

1052 Mandler, Jean, & Nancy Johnson. 'Remembrance of Things Parsed: Story Structure and Recall'. *Cognitive Psychology* 9 (1977): 111-51.

1053 Mannheim, Karl. *Ideology and Utopia*. London: Routledge and Kegan Paul, 1936.

1054 Marcotte, Gilles. 'Institutions et courants d'air'. *Liberté* 134 (1981): 15-21.

1055 Marcotte, Gilles. *Littérature et circonstances*. Montreal: L'Hexagone, 1989.

1056 Marcotte, Gilles. *Le Roman à l'imparfait*. Montreal: La Presse, 1976.

1057 Marcotte, Gilles. 'Sociocritique de la poésie'. *Etudes françaises* 27.1 (1991).

1058 Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization*. Boston: Beacon P, 1955.

1059 Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon P, 1964.

1060 Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon P, 1978.

1061 Margolin, Uri. 'Characterization in Narrative: Some Theoretical Prologomena'. *Neophilologicus* 67 (1983): 1-14.

1062 Margolin, Uri. 'The Doer and the Deed: Action Basis for Characterization in Narrative'. *Poetics Today* 7.2 (1986): 205-26.

1063 Margolis, Joseph. *The Language of Art and Art Criticism*. Detroit: Wayne State UP, 1965.

1064 Margolis, Joseph. 'What Is a Literary Text?'. In *At the Boundaries*. (ed.) Herbert L. Sussman. Boston: Northeastern UP, 1984: 47-73.

1065 Marino, James A. G. 'An Annotated Bibliography of Play and Literature'. *Canadian Review of Comparative Literature* 12 (June 1985): 306-58.

1066 Marks, Elaine, and Isabelle de Courtivron, (eds.) *New French Feminisms: An Anthology*. Amherst: U of Massachusettes P, 1980.

1067 Marotti, Arthur F. *John Donne, Coterie Poet*. Madison: U of Wisconsin P, 1986.

1068 Marouzeau, J. *Précis de stylistique française*. Paris, 1946.

1069 Martens, G., and H. Zeller, (eds.). *Texte und Varianten: Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Munich: C. H. Beck, 1971.

1070 Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell UP, 1986.

1071 Martinez-Bonati, Felix. 'The Act of Writing Fiction'. *New Literary History* 11.3 (1980): 425-34.

1072 Martinez-Bonati, Felix. 'Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds'. *Philosophy and Literature* 7 (1983): 182-95.

1073 Martinez-Bonati, Felix. *Fictive Discourse and the Structures of Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

1074 Marx, Karl. *A Contribution to the Critique of Political Economy*. Moscow: Progress Publishers, 1970.

1075 Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy* (3 vols.). (trans.) Samuel Moore and Edward Aveling. London: Lawrence and Wishart, 1887.

1076 Marx, Karl. 'Theses on Feuerbach'. In Karl Marx and Frederick Engels. *Selected Works*: 403-5.

1077 Marx, Karl, & Friedrich Engels. *Selected Works* (2 Vols.) Vol. II. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1958

1078 Marx, Karl, & Friedrich Engels. *The German Ideology*. New York: International Publishers, 1970.

1079 Maslan, Mark. 'Foucault and Pragmatism'. *Raritan* 7.3 (1988): 94-114.

1080 Matejka, Ladislav. *Crossroads of Sound and Meaning*. Lisse: de Ridder, 1975.

1081 Matejka, Ladislav, (ed.). *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Ann

Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978.
1082 Matejka, Ladislav, & Irwin R. Titunik (eds.). *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Mass.: MIT P, 1976.
1083 Matthews, J. P. *Tradition in Exile*. Toronto: U of Toronto P, 1962.
1084 Mazaleyrat J. & G. Molinie, *Vocabulaire de la stylistique*. Paris, 1989.
1085 Mazer, Cary M. *Shakespeare Refashioned: Elizabethean Plays on Edwardian Stages*. Ann Arbor: UMI Research P, 1981.
1086 McCanles, Michael. 'The Authentic Discourse of the Renaissance'. *Diacritics* 10 (1980): 77-87.
1087 McCormick, Kathleen, Gary Waller, & Linda Flower. *Reading Texts: Reading, Responding, Writing*. Lexington, Mass.: D. C. Heath, 1987.
1088 McDonell, Diane. *Theories of Discourse: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
1089 McDowell, Deborah E. 'Boundaries: Or Distant Relations and Close Kin'. In *Afro-American Literary Study in the 1990s*. (ed.). H. A. Baker, Jr., and P. Redmond. Chicago: U of Chicago P, 1989: 51-70.
1090 McDowell, Deborah E. 'New Directions for Black Feminist Criticism'. *Black American Literature Forum* 14 (1980): 153-9. *The New Feminist Criticism*. (ed.) E. Showalter. New York: Pantheon, 1985: 186-99.
1091 McElroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St. Martin, 1989.
1092 McGann, Jerome J. *Social Values and Poetic Acts*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1988.
1093 McGann, Jerome J. *Textual Criticism and Literary Interpretation*. Chicago: U of Chicago P, 1985.
1094 McGann, Jerome J. *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
1095 McGuire, Philip C. *Speechless Dialect: Shakespeare's Open Silences*. Berkeley: U of California P, 1985.
1096 McHale, Brian. 'Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts'. *PTL* 3 (1978): 249-87.
1097 McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Methuen, 1987.
1098 McKenzie, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts. The Panizzi Lectures*. London: British Library, 1985.
1099 McKeon, Richard. 'Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity'. In *Critics and Criticism*. (ed.) R. S. Crane. Chicago: U of Chicago P, 1952.
1100 McKeon, Richard. 'Rhetoric and Poetic in the Philosophy of Aristotle'. In *Aristotle's Poetics and English Literature*. (ed.) Elder Olson. Chicago: U of Chicago P, 1965.
1101 McLennan, David. *Ideology*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
1102 Medvedev, Pavel. *Formal' nyi metod v literaturovedenii*. Leningrad, 1928. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
1103 Meese, Elizabeth, & Alice Parker, (eds.). *The Difference Within: Feminism and Critical Theory*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1989.
1104 Mehring, Franz. *The Lessing Legend*. New York: 1938; abridgment of 1893 text.
1105 Meletinsky, Eleazar M., & Dimitri M. Segal. 'Structuralism and Semiotics in the USSR'. *Diogenes* 73 (1971): 88-125.
1106 Melman, Jeffrey (ed). *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis*. In *Yale French Studies* 48 (1972).
1107 Melman, Jeffrey. 'The "Floating Signifier": From Lévi-Strauss to Lacan'. *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis*. In *Yale French Studies* 48 (1972): 10-37.
1108 Merleau-Ponty, Maurice. *In Praise of Philosophy*. John Wild and James M. Edie. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1963.
1109 Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. (Trans.) Colin Smith. London: Routledge, 1962.
1110 Merleau-Ponty, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1948.
1111 Merleau-Ponty, Maurice. *Signs*. (trans.) Richard C. McCleary. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1964.
1112 Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. (Trans.) Alphonso Lingis. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1968.
1113 Merquior, J. G. *From Prague to Paris: A Critique of Structuralist and Poststructuralist Thought*. London: Verso, 1986.
1114 Merrill, Reed. '"Infinite Absolute Negativity": Irony in Socrates, Kierkegaard and Kafka'. *Comparative*

Literature Studies 16 (1979): 222-36.
1115 Meschonnic, Henri. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.
1116 Meschonnic, Henri. *Le Signe et le poéme*. Paris: Gallimard, 1975.
1117 Messer-Davidow, Ellen. 'The Philosophical Bases of Feminist Literary Criticisms'. *New Literary History* 19 (1987): 64-103.
1118 Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. (trans.) M. Taylor. New York: Oxford UP, 1974.
1119 Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire*. Paris: Union Générale d'Editions, 1977. *The Imaginary Signifier*.Celia Britton. Bloomington: Indiana UP, 1982.
1120 Meyer-Eppler, Werner. *Grundlagen and Anwendungen der Informationstheorie*. Berlin: Springer Verlag, 1959.
1121 Michaels, Walter Benn. *Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century*. Berkeley: U of California P, 1987.
1122 Miller, Christopher L. *Theories of Africans: Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago: U of Chicago P, 1990.
1123 Miller, D. A. 'Discipline in Different Voices: Bureaucracy, Police, Family, and Bleak House'. *Representations* 1 (1983): 58-9.
1124 Miller, D. A. 'Under Capricorn'. *Representations* 6 (1984): 123-9.
1125 Miller, Henry Knight. 'The Paradoxical Encomium with Special Reference to Its Vogue in England'. *Modern Philology* 53 (1956): 145-78.
1126 Miller, J. Hillis. 'Ariadne's Thread'. *Critical Inquiry* 3 (Autumn 1976): 56-77.
1127 Miller, J. Hillis. *Charles Dickens: The World of His Novels*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1958.
1128 Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge: Harvard UP, 1982.
1129 Miller, J. Hillis. *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*. Princeton: Princeton UP, 1985.
1130 Miller, J. Hillis. 'The Problematic of Ending in Narrative'. *Nineteenth-Century Fiction* 33.1 (June 1978): 3-7.
1131 Miller, Jacqueline T. *Poetic License: Authority and Authorship in Medieval and Renaissance Contexts*. New York: Oxford UP, 1986.
1132 Miller, Nancy K. *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782*. New York: Columbia UP, 1980.
1133 Millett, Kate. *Sexual Politics*. Garden City, NY: Doubleday, 1970.
1134 Minh-ha, Trinh T. *Women, Native Other*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
1135 Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing, and Women*. New York: Vintage, 1975.
1136 Mitchell, Juliet, & Jacqueline Rose. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*. London: Macmillan, 1982.
1137 Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
1138 Mitterand, Henrie. 'La stylistique'. *Le française dans le monde*, juillet-août 1966.
1139 Moers, Ellen. *Literary Women*. Garden City, NY: Doubleday, 1976. London: Women's P, 1978.
1140 Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo and Lourdes Torres. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
1141 Mohrmann, G. P., Charles J. Stewart, and Donovan Ochs, (eds.). *Explorations in Rhetorical Criticism*. Pennsylvania State UP, 1973.
1142 Moi, Toril. (ed.). *French Feminist Thought: A Reader*. (trans.) Sean Hand, Roison Mallaghan, et al. Oxford: Blackwell, 1987.
1143 Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Methuen, 1985.
1144 Moisan, C. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*. Paris, 1987.
1145 Molinie G. & P. Cahne. (eds.). *Qu'est-ce que le style ?* Paris: PUF, 1994.
1146 Molinié, G. *Éléments de stylistique française*. Paris: PUF, 1986.
1147 Molino, J. 'Pour une théorie sémiologique du style'. In G. Molinie & P. Cahne. (eds.). *Qu'est-ce que le style?*. Paris, 1994: 213-261.
1148 Montrose, Louis Adrian. 'Celebration and Insinuation: Sir Philip Sidney and the Motives of Elizabethan Courtship'. *Renaissance Drama* n.s. 8 (1977): 3-35.
1149 Montrose, Louis Adrian. '"Eliza, Queen of Shepheardes," and the Pastoral of Power'. *English Literary*

Renaissance 10 (1980): 153-82.

1150 Montrose, Louis Adrian. 'Gifts and Reasons: The Contexts of Peele's Araygnement of Paris'. *English Literary History* 47 (1980): 433-61.

1151 Montrose, Louis Adrian. 'Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form'. *English Literary History* 50 (1983): 415-59.

1152 Montrose, Louis Adrian. 'Renaissance Literary Studies and the Subject of History'. *English Literary Renaissance* 16 (1986): 5-12.

1153 Montrose, Louis Adrian. '"Shaping Fantasies": Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture'. *Representations* 2 (1983): 61-94.

1154 Montrose, Louis Adrian. 'The Elizabethan Subject and the Spenserian Text'. *Literary Theory/ Renaissance Texts*. (ed.) Patricia Parker and David Quint. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.

1155 Montrose, Louis Adrian. '"The Place of a Brother" in As You Like It: Social Process and Comic Form'. *Shakespeare Quarterly* 32 (1981): 28-54.

1156 Montrose, Louis Adrian. 'The Poetics and Politics of Culture'. *The New Historicism*. (ed.) H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989: 15-37.

1157 Montrose, Louis Adrian. 'The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology'. *Helios* 7 (1980): 51-74.

1158 Morier, Henry. *La Psychologie des styles*. Geneve, 1959.

1159 Morris, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: U of Chicago P, 1938.

1160 Morris, Wesley. *Towards a New Historicism*. Princeton: Princeton UP, 1972.

1161 Morson, Gary Saul (ed.). *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*. Chicago: U of Chicago P, 1986.

1162 Morson, Gary Saul, & C. Emerson (eds.). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford UP, 1990.

1163 Morson, Gary Saul, & Caryl Emerson, (eds.). *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Evanston: Northwestern UP, 1989.

1164 Morton, Donald, and Mas'ud Zavarzadeh, (eds.). *Theory/ Pedagogy/Politics: Texts for Change*. Urbana, Ill.: U of Illinois P, 1991.

1165 Möser, Justus. *Harlekin oder Verteidigung des Groteskekomischen*. 1761. In *Sämmtliche Werke*. 7 vols. Berlin, 1798. (trans.) J. A. Warnecke. *Harlequin: or a defence of grotesque comic performances*. London, 1766.

1166 Muecke, D. C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.

1167 Mukařovský, Jan. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. 1936. (trans.) Mark E. Suino. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1970.

1168 Mukařovský, Jan. L'art comme fait sémiologique' (1936) et 'La denomination poétique et la fonction esthetique de la langue' (1936), *Poétique* 3 (1970).

1169 Mukařovsky, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. [Chapters from Czech Poetics] (3 vols.). Prague: Svoboda, 1948. (Eng. trans. in part) in Mukařovský 1977.

1170 Mukařovský, Jan. Standard language and poetic language'. In P. L. Garvin. (ed.). *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*. Washington, 1964: 17-30.

1171 Mukařovský, Jan. *Structure, Sign and Function: Selected Essays by Jan Mukarovský*. (ed. and trans.) Peter Steiner and John Burbank. New Haven: Yale UP, 1978.

1172 Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky*. [*Studies from Aesthetics*]. Prague: Odeon, 1966. (Eng. trans. in part) in Mukarovský 1978.

1173 Mukařovský, Jan. *Studie z poetiky*. [*Studies from Poetics*]. Prague: Odeon, 1982.

1174 Mukařovský, Jan. *Studien zur strukturalistischen Asthetik und Poetik*. Munich, 1974.

1175 Mukařovský, Jan. *The Word and Verbal Art: Selected Essays*. (Trans. and ed.) J. Burbank and P. Steiner. New Haven and London: Yale UP, 1977.

1176 Mullaney, Stephen. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: U of Chicago P, 1988.

1177 Muller, G. *Morphologische Poetik*. Darmstadt, 1965.

1178 Nadal, O. *'La jeune parque': Manuscrit autographe. Texte de l'édition de 1942. Etats successifs et brouillons inédits du poème*. Paris: Club du meilleur livre, 1984.

1179 Nakhimovsky, Alexander D., & Alice Stone Nakhimovsky, (eds.). *The Semiotics of Russian Cultural History*. Ithaca: Cornell UP, 1985.

1180 Narogin, Mudrooroo. *Writing from the Fringe: A Study of Modern Aboriginal Literature*. Melbourne: Hyland House, 1990.

1181 Naumann, Manfred. 'Das Dilemma der Rezeptionsästhetik'. *Poetica* 8 (1976): 451-66.

1182 Naumann, Manfred, et al. *Gesellschaft-Literatur-Lesen: Literaturrezeption in theoretischer Sicht*. Weimar: Aufbau, 1973.

1183 Neal, Larry. 'The Black Arts Movement'. In *The Black Aesthetic*. Addison Gayle, Jr. (ed.). New York: Doubleday, 1971.

1184 Neal, Larry. 'The Black Contribution to American Letters: Part II, The Writer as Activist - 1960 and After'. In *The Black American Reference Book*. Mabel M. Smythe (ed.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1976: 781-4.

1185 Nelson, Cary, (ed.). *Theory in the Classroom*. Urbana, Ill.: U of Illinois P, 1986.

1186 Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern UP, 1985.

1187 Newmark, Peter. 'An Approach to Translation'. *Babel* 19 (1973): 3-18.

1188 Newton, Judith. 'History as Usual? Feminism and the "New Historicism"'. In *The New Historicism*. (ed.) H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989: 152-67.

1189 Newton, Judith, & Deborah Rosenfelt, (eds.). *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*. New York and London: Methuen, 1985.

1190 Newton, K. M. 'Interest, Authority, and Ideology in Literary Interpretation'. *British Journal of Aesthetics* 22 (1982): 103-14.

1191 Ngugi wa Thiongo. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: Currey, 1986.

1192 Nichols, Marie Hochmuth. *Rhetoric and Criticism*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1963.

1193 Nida, Eugene A. *Toward a Theory of Translating*. Leiden: Brill, 1964.

1194 Nietzsche, Friedrich. 'On Truth and Falsity in the Ultra-Moral Sense'. In *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, Vol. 2. New York: Russell and Russell, 1964. 'On Truth and Lying in an Extra-Moral Sense'. In *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*. (ed. and trans.) Sander L. Gilman et al. Oxford: Oxford UP, 1989.

1195 Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*. (trans.) Francis Golffing. Garden City, NY: Doubleday, 1956.

1196 Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. (trans.) W. Kaufman and R. J. Hollingdale. New York: Vintage, 1967.

1197 Nilsen, Thomas R., (ed.). *Essays on Rhetorical Criticism*. New York: Random House, 1968.

1198 Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. London: Methuen, 1982.

1199 Nöth, Winfred. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP, 1990.

1200 O'Hara, Daniel. 'Review of Jacques Derrida, Of Grammatology'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (1977): 361-4.

1201 O'Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders & John Fiske, (eds.). *Key Concepts in Communication*. London and New York: Methuen, 1983.

1202 Odmark, John, (ed.). *Language, Literature and Meaning 1: Problems of Literary Theory*. Amsterdam: Benjamins, 1979.

1203 Ogden, Charles K. *Bentham's Theory of Fictions*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.

1204 Ohmann, Richard. *English in America: A Radical View of the Profession*. New York: Oxford UP, 1976.

1205 Ohmann, Richard. 'Instrumental Style: Notes on the Theory of Speech Action'. In *Current Trends in Stylistics*. (ed.) Braj B. Kachru and Herbert F. W. Stahlke. Edmonton: Linguistic Research, Inc., 1972: 115-41.

1206 Ohmann, Richard. 'Literature as Act'. In *Approaches to Poetics*. (ed.) Seymour Chatman. New York/London: Columbia UP, 1973: 81-107.

1207 Ohmann, Richard. *Politics of Letters*. Middletown, Conn.: Wesleyan UP, 1987.

1208 Ohmann, Richard. 'Speech, Action, and Style'. In *Literary Style: A Symposium*. (ed.) Seymour Chatman. London/New York: Oxford UP, 1971: 241-54.

1209 Ohmann, Richard. 'Speech Acts and the Definition of Literature'. *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971): 1-19.

1210 Ohmann, Richard. 'Speech, Literature and the Space Between'. *New Literary History* 4 (1972): 47-64.

Repr. In *Essays in Modern Stylistics.* (ed.) Donald C. Freeman. London/ New York: Methuen, 1981: 361-76.

1211 Olson, Elder. 'An Outline of Poetic Theory'. In *Critics and Criticism: Ancient and Modern.* (ed.) R. S. Crane. Chicago: U of Chicago P, 1952.

1212 Olson, Elder. 'The Poetic Method of Aristotle: Its Powers and Limitations'. In *English Institute Essays.* New York: Columbia UP, 1952. Repr. In *Aristotle's Poetics and English Literature.* (ed.) Elder Olson. Chicago: U of Chicago P, 1965.

1213 Olson, Elder. *On Value Judgments in the Arts and Other Essays.* Chicago: U of Chicago P, 1976.

1214 Olson, Elder. '"Sailing to Byzantium": Prolegomena to a Poetics of the Lyric'. *The University Review* 8 (1942): 209-19.

1215 Olson, Elder. *The Theory of Comedy.* Bloomington: Indiana UP, 1968.

1216 Olson, Elder. *Tragedy and the Theory of Drama.* Detroit: Wayne State UP, 1961.

1217 Ong, W. *The Presence of the Word.* New Haven, 1967.

1218 Oppel, H. *Morphologische Literaturwissenschaft.* Mayence, 1947.

1219 Orgel, Stephen. *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance.* Berkeley: U of California P, 1975.

1220 Ornstein, Robert M. 'Donne, Montaigne, and Natural Law'. *Journal of English and Germanic Philology* 55 (1956): 213-29.

1221 Ouellet, Pierre. 'La Désénonciation: Les instances de la subjectivité dans le discours scientifique'. *Protée* 12.2 (1984): 43-53.

1222 Ouellet, Pierre. 'La Voix des faits, approche sémiotique du discours scientifique'. *Protée* 11.3 (1983): 29-41.

1223 Ouellet, Pierre. 'Le Petit fait vrai: La construction de la reference dans le texte scientifique'. In *Les Discours du savoir.* (ed.) P. Ouellet. Montreal: Les Cahiers de l'ACFAS, 1986: 37-57.

1224 Palmer, Richard E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer.* Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1969.

1225 Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art.* New York: Harper and Row, 1960.

1226 Parker, H. *Flawed Texts and Verbal Icons.* Evanston: Northwestern UP, 1984.

1227 Parker, Patricia, & Geoffrey Hartman, (eds.). *Shakespeare and the Question of Theory.* New York: Methuen, 1985.

1228 Parry, M. *L'Epithete traditionnelle dans Homere. Essai sur an problème de style homerique.* Paris, 1928.

1229 Parry, M. *The Making of Homeric Verse: Collected Papers.* Oxford, 1971: 266-364.

1230 Pascal, Roy. *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the 19th Century European Novel.* Manchester UP, 1977.

1231 Patterson, Lee. *Negotiating the Past: The Historical Understanding of Medieval Literature.* Madison: U of Wisconsin P, 1987.

1232 Pavel, Thomas. *Fictional Worlds.* Cambridge: Harvard UP, 1986.

1233 Pavel, Thomas. *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille.* Paris: Klincksieck, 1976.

1234 Pavel, Thomas. *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle.* Paris, 1988.

1235 Pavel, Thomas. *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.

1236 Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théatre.* Paris: Messidor, 1987.

1237 Pavis, Patrice. *Problèmes de sèmiologie théatrale. Problems in the semiology of Theatre.* Montreal: U of Quebec P, 1976.

1238 Pechter, Edward. 'The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama'. *PMLA* 102 (1987): 292-303.

1239 Peer (van), Willie. *Stylistics and Psychology: Investigations on Foregrounding.* London: Croom Helm, 1986.

1240 Peirce, Charles S. 'Logic as Semiotic: The Theory of Signs'. In *Semiotics: An Introductory Anthology.* (ed.) Robert E. Innes. Bloomington: Indiana UP, 1985.

1241 Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers.* Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1931-58.

1242 Perdue, Leo G. 'Liminality as a Social Setting for Wisdom Instructions'. *Zeitschrift für Die Alttestamentliche Wissenschaft* 93 (1981): 114-26.

1243 Perelman, Chaim, & L. Olbrechts-Tyteca. *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation.* Notre

Dame: Notre Dame UP, 1969.
1244 Perrin, Norman. *Jesus and the Language of the Kingdom*. Philadelphia: Fortress, 1967.
1245 Petrey, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York and London: Routledge, 1990.
1246 Pettit, Phillip. *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis*. Berkeley: U of California P, 1975.
1247 Piaget, Jean. *Structuralisme*. Paris: PUF, 1968. *Structuralism*. (trans.) Chaninah Maschler. London: Routledge and Kegan Paul, 1971.
1248 Pison, Thomas. 'Liminality in The Canterbury Tales'. *Genre* 10 (1977): 157-71.
1249 Piwowarczyk, Mary Ann. 'The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory'. *Genre* 9 (1976): 161-77.
1250 Plamenatz, John. *Ideology*. London: Macmillan, 1970.
1251 Plekhanov, G. V. *Art and Social Life*. 1912. New York: Critic's Group, 1936.
1252 Polanyi, Livia. 'So What's the Point?' *Semiotica* 25.3/4 (1979): 207-41.
1253 Polanyi, Livia. 'What Stories Can Tell Us about Their Teller's World'. *Poetics Today* 2.2 (1981): 97-112.
1254 Pommier, J. *Créations en littérature*. Paris: Hachette, 1955.
1255 Pomorska, Krystyna. *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. The Hague: Mouton, 1968.
1256 Ponge, F. *La Fabrique du pré*. Geneva: Skira, 1971.
1257 Poovey, Mary. *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago: U of Chicago P, 1988.
1258 Porter, Carolyn. 'Are We Being Historical Yet?' *South Atlantic Quarterly* 87 (1988): 743-86.
1259 Pottier, B. *Linguistique générale*. Paris: Klincksieck, 1974.
1260 Poulet, Georges. 'Phenomenology of Reading'. *New Literary History* 1 (1969): 53-68. *Contemporary Literary Criticism: Modernism Through Post-Structuralism*. (ed.) Robert Con Davis. New York: Longman, 1986: 350-62.
1261 Poulet, Georges. *Studies in Human Time*. (trans.) Elliott Coleman. New York: Harper, 1956.
1262 Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. (ed.) T. S. Eliot. New York: Faber, 1954.
1263 Pratt, Mary Louise. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana UP, 1977.
1264 Prieto, Luis. *Messages et signaux*. Paris: PUF, 1966.
1265 Prince, Gerald. *A Grammar of Stories*. The Hague: Mouton, 1973.
1266 Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Lincoln: U of Nebraska P, 1987.
1267 Prince, Gerald. 'Introduction a l'étude du narrataire'. *Poétique* 14 (1973): 178-96. 'Introduction to the Study of the Narratee'. In *Reader-Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism*. (ed.) Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980: 7-25.
1268 Prince, Gerald. *Narratology*. The Hague: Mouton, 1982.
1269 Prince, Gerald. 'The Disnarrated'. *Style* 22.1 (Spring 1988): 1-8.
1270 Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. 1928. (Trans.) L. Scott. Austin: U of Texas P, 1968. *Morphologie du conte*. Paris, 1970.
1271 Quine, Willard V. *Word and Object*. Cambridge, Mass.: MIT P, 1960.
1272 Quintilian. *The Institutio Oratoria of Quintilian, with an English Translation by H. E. Butler*. London: W. Heinemann, 1921-2.
1273 Rabine, Leslie. *Reading the Romantic Heroine: Text, History, Ideology*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1985.
1274 Rabinow, P., (ed.). *Foucault Reader*. New York: Random House, 1984.
1275 Rabinowitz, Peter J. 'Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences'. *Critical Inquiry* 4.1 (1977): 121-41.
1276 Ransom, John Crowe. 'Humanism at Chicago'. *Kenyon Review* 14 (1952): 647-59. Repr. In *Poems and Essays*. New York: Random House, 1955.
1277 Ransom, John Crowe. *The New Criticism*. 1941. Repr. Westport, Conn.: Greenwood P, 1979.
1278 Ransom, John Crowe. *The World's Body*. 1938. Repr. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1968.
1279 Rastier, François. 'Le problème du style pour la sémantique du texte'. In G. Molinie et P. Cahne. (eds.). *Qu'est-ce que le style?*. Paris, 1994.
1280 Rastier, François. *Sémantique interpretative*. Paris: Hachette, 1987.
1281 Ray, William. *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford: Basil Blackwell, 1984.

1282 Reader, Keith A. 'Literature/ Cinema/ Television: Intertextuality in Jean Renoir's Le Testament du docteur Cordelier'. In *Worton and Still*, 176-89.

1283 Recanati, François. *La Transparence et l'énonciation*. Paris: Seuil, 1979.

1284 Redfield, Marc. *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1996.

1285 Reichert, John. *Making Sense of Literature*. Chicago: U of Chicago P, 1977.

1286 Rhodes, Neil. *Elizabethan Grotesque*. London: Routledge, 1980.

1287 Ricatte, R. *La Création romanesque chez les Goncourt*. Paris: A. Colin, 1953.

1288 Rich, Adrienne. 'Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience'. *Signs* 5 (1900): 631-60.

1289 Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1976.

1290 Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: Norton, 1979.

1291 Richards, I. A. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*. New York: Harcourt, Brace and World, 1929. Repr. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

1292 Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism*. 1924. New York: Harcourt, Brace, 1938.

1293 Richards, I. A. *Science and Poetry*. New York: Norton, 1926.

1294 Richards, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford UP, 1936.

1295 Richardson, William J. 'Lacan and the Subject of Psychoanalysis'. In *Interpreting Lacan*. (ed.) J. H. Smith and W. Kerrigan. New Haven: Yale UP, 1983: 139-59.

1296 Richter, David. *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1974.

1297 Ricœur, Paul. *Freud and Philosophy: An Essay in Interpretation*. (trans.) P. Savage. New Haven: Yale UP, 1970.

1298 Ricœur, Paul. 'Hermeneutics and the Critique of Ideology'. (trans.) J. B. Thompson. *The Hermeneutic Tradition: From Ast to Ricœur*. (ed.) G. Ormiston & A. Schrift. Syracuse: SUNY P, 1990: 298-334.

1299 Ricœur, Paul. *Hermeneutics and the Human Sciences*. (ed. and trans.) John B. Thompson. Cambridge: Cambridge UP, 1981.

1300 Ricœur, Paul. *Temps et récit I, II, III*. Paris: Seuil, 1982, 1984, 1985. *Time and Narrative* (3 vols.). (trans.) K. M. Blarney and D. Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 1984-8.

1301 Ricœur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Languages*. (Trans.) Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

1302 Riffaterre, Michael. 'Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive'. In *Worton and Still*, 56-78.

1303 Riffaterre, Michael. 'Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's "Les Chats"'. *Yale French Studies* 36-7 (1966): 200-42.

1304 Riffaterre, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971.

1305 Riffaterre, Michael. 'Interpretation and Undecidability'. *New Literary History* 12.2 (1981): 227-41.

1306 Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana UP, 1978.

1307 Riffaterre, Michael. 'The Interpretant in Literary Semiotics'. *American Journal of Semiotics* 3.4 (1985): 41-55.

1308 Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1980.

1309 Ritter, Harry. 'Historicism, Historism'. In *Dictionary of Concepts in History*. New York: Greenwood, 1986: 183-8.

1310 Rivers, Joseph Tracy iii. 'Pattern and Process in Early Christian Pilgrimage'. Ph.D. diss., Duke U, 1983.

1311 Robey, David. 'Anglo-American New Criticism'. In *Modern Literary Theory*. (ed.) Ann Jefferson and David Robey. (2nd ed.). London: Batsford, 1986.

1312 Robinson, Jeffrey C. *Radical Literary Education: A Classroom Experiment with Wordsworth's 'Ode'*. Madison: U of Wisconsin P, 1987.

1313 Robinson, Lillian. *Sex, Class, and Culture*. Bloomington: Indiana UP, 1978.

1314 Robinson, Lilian. 'Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon'. *Tulsa Studies in Women's Literature* 2 (1983): 83-98.

1315 Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986.

1316 Rose, Margaret. *Parody/ Metafiction*. London: Croom Helm, 1979.

1317 Rosenblatt, Louise. 'The Poem as Event'. *College English* 26 (1964): 123-8.

1318 Rosenfield, Lawrence W. 'The Anatomy of Critical Discourse'. *Speech Monographs* 25 (1968): 50-69.

1319 Rosmarin, Adena. *The Power of Genre*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.

1320 Ross, Eric, (ed.). *Beyond the Myths of Culture: Essays in Cultural Materialism*. New York: Academic P, 1980.

1321 Ross, Marion. *Contours of Masculine Desire: Romanticism and the Rise of Women's Poetry*. New York and Oxford: Oxford UP, 1989.

1322 Rousset, Jean. *Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman*. Paris: Jose Corti, 1973.

1323 Rudler, G. *Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne*. Oxford: Oxford UP, 1923.

1324 Ruesch, Jürgen. *Semiotic Approaches to Human Relations*. The Hague: Mouton, 1972.

1325 Rumelhart, David. 'Notes on a Schema for Stories'. In *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*. (ed.) D. G. Bobrow and M. Collins. New York: Academic P, 1975: 211-35.

1326 Rushdie, Salman. 'The Empire Strikes Back with a Vengeance'. *The Times* (London) (3 July 1982).

1327 Ruskin, John. *Stones of Venice*. Vol. 11 of *The Works*. (ed.) A. Wedderburn and E. T. Cook. (31 vols.). New York: 1871-1907.

1328 Rust, Richard Dilworth. 'Liminality in The Turn of the Screw'. *Studies in Short Fiction* 25 (1988): 441-6.

1329 Ruthven, K. K. *Feminist Literary Studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

1330 Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP, 1991.

1331 Ryan, Marie-Laure. 'The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction'. *Poetics* 10 (1981): 517-39.

1332 Sacks, David Harris. 'Searching for "Culture" in the English Renaissance'. *Shakespeare Quarterly* 39 (1988): 465-88.

1333 Sacks, Harvey. 'An Analysis of the Course of a Joke's Telling in Conversation'. In *Explorations in the Ethnography of Speaking*. (ed.) Richard Bauman and Joel Sherzer. London and New York: Cambridge UP, 1977: 337-53.

1334 Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia UP, 1975.

1335 Said, Edward. 'Foucault and the Imagination of Power'. In *Foucault: A Critical Reader*. (ed.) David Couzens Hoy. Oxford: Blackwell, 1986: 149-55.

1336 Said, Edward. *Orientalism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

1337 Said, Edward. 'Orientalism Reconsidered'. *Cultural Critique* 1 (Fall 1985): 89-107.

1338 Said, Edward. 'The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions'. *Critical Inquiry* 4.4 (1978): 673-714.

1339 Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.

1340 Sareil, Jean. 'La Description negative'. *Romanic Review* 78 (1987): 1-9.

1341 Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. (eds.) Charles Bally and Albert Sechehaye in collaboration with Albert Riedlinger. 1915. *Course in General Linguistics*. (trans.) Wade Baskin. New York: McGrawHill, 1959. (trans.) Roy Harris. La Salle, Ill.: Open Court, 1986.

1342 Sawicki, Jana. 'Feminism and the Power of Foucauldian Discourse'. In *After Foucault: Humanistic Knowledge, Postmodern Challenges*. (ed.) Jonathan Arac. New Brunswick: Rutgers UP, 1988: 161-78.

1343 Schank, Roger, & R. Abelson. *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1977.

1344 Schechner, Richard. *Performance Theory*. (Rev. & exp. ed.). New York and London: Routledge, 1988.

1345 Scheub, H. 'Body and image in oral narrative performance'. *New Literary History* VIII (1977): 335-344.

1346 Schlegel, Friedrich. *Friedrich Schlegel: Literary Notebooks*, 1779-1801. (ed.) Hans Eichner. London: Athlone P, 1957.

1347 Schleiermacher, Ernst. 'Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens'. 1813. In *Das Problem des Ubersetzens*. (ed.) H. J. Storig. Stuttgart: Govert, 1962: 38-70.

1348 Schleiermacher, Friedrich. *Hermeneutik*. (ed.) H. Kimmerle. Heidelberg: Carl Winter, 1959. *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*. (ed.) H. Kimmerle. James D. & J. Forstmann.

Missoula: Scholars P, 1977.

1349 Schmid, Wolf. 'Sinnpotentiale der diegetischen Allusion: Aleksandr Puskins Posthalternovelle and ihre Pratexte'. In *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. (ed.) Wolf Schmid and Wolf-Dieter Stempel. Sonderband 11. Vienna: Wiener Slawistischer Almanach, 1983: 141-88.

1350 Schmitt, Richard. 'Phenomenology'. In *The Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 5. (ed.) Paul Edwards. New York: Macmillan, 1967: 135-51.

1351 Schneegans, Heinrich. *Geschichte der Grotesken Satire*. Strassburg, 1894.

1352 Schober, Rita. *Abbild, Sinnbild, Wertung: Aufsatze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation*. Berlin: Aufbau, 1982.

1353 Scholes, Robert. *Structuralism in Literature. An introduction*. New Haven and London: Yale UP, 1974.

1354 Scholes, Robert. *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*. New Haven: Yale UP, 1985.

1355 Scholes, Robert, & Robert Kellogg. *The Nature of the Narrative*. New York: Oxford UP, 1966.

1356 Schor, Naomi. *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York: Columbia UP, 1985.

1357 Scott, Robert, & Bernard L. Brock. *Methods of Rhetorical Criticism*. Detroit: Wayne State UP, 1980.

1358 Scruton, Roger. 'Ideologically Speaking'. In *The State of Language*. (ed.) C. Ricks and L. Michaels. Berkeley: U of California P, 1990.

1359 Searle, John R. 'A Taxonomy of Illocutionary Acts'. In *Language, Mind, and Knowledge*. (ed.) K. Gunderson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1975: 344-69. Repr. in *Expression and Meaning*: 1-29.

1360 Searle, John R. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge UP, 1979.

1361 Searle, John R. 'Indirect Speech Acts'. In *Speech Acts*. (ed.) Peter Cole and Jerry L. Morgan. New York: Academic P, 1975: 59-82. Repr. in *Expression and Meaning*: 30-57.

1362 Searle, John R. 'Reiterating the Differences: A Reply to Derrida'. *Glyph* 1 (1977): 198-208.

1363 Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge UP, 1969.

1364 Searle, John R. 'The Logical Status of Fictional Discourse'. *New Literary History* 6 (1975): 319-32. Repr. in *Expression and Meaning*, 58-75.

1365 Searle, John R. 'What Is a Speech Act?'. In *Philosophy in America*. (ed.) Max Black. Ithaca: Cornell UP, 1965: 221-39.

1366 Sebeok, Thomas A. *Contributions to the Doctrine of Signs*. Lanham: UP of America, 1976.

1367 Sebeok, Thomas A. (ed.). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986.

1368 Sebeok, Thomas A. 'Pandora's Box: How and Why to Communicate 10,000 Years into the Future'. In *On Signs*. (ed.) M. Blonsky. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985: 448-66.

1369 Sebeok, Thomas A. (ed.). *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960.

1370 Sebeok, Thomas A. *The Sign and Its Masters*. Austin: U of Texas P, 1979.

1371 Sedgwick, G. G. *Of Irony, Especially in Drama*. Toronto: U of Toronto P, 1935.

1372 Segal, Dimitri M. *Aspects of Structuralism in Soviet Philology*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1974.

1373 Segal, J. & D. Segal (eds.). *Patterns in Oral Literature*. La Haye, 1977.

1374 Selden, Raman. 'Russian Formalism: An Unconcluded Dialogue'. *Proceedings of the 1976 Conference on Literature, Society, and the Sociology of Literature*. U of Essex, 1977.

1375 Selden, Raman, & Peter Widdowson*A Readers Guide to Contemporary literary Theory*. Brighton: Harvester P, 1993.

1376 Serres, M. *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1982.

1377 Serres, M. *The Parasite*. (trans.) Lawrence Schehr. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1982.

1378 Seung, T. K. *Structuralism and Hermeneutics*. New York: Columbia UP, 1982.

1379 Seyffert, Peter. *Soviet Literary Structuralism*. Columbus: Slavica, 1985.

1380 Shcheglov, Yuri, and Alexander Zholkovsky. 'Poetics as a Theory of Expressiveness: Towards a "ThemeExpressiveness Devices Text" Model of Literary Structure'. *Poetics* 5 (1976): 207-46.

1381 Shcheglov, Yuri, and Alexander Zholkovsky. *Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications*.

1382 Shklovskii, V. B. 'Iskusstvo kak priem'. In *Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*. 1919. 'Art as Device'. In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. (ed.) L. Lemon and M. J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965.

1383 Shklovskii, Viktor. 'Sviaz' priemov siuzhetoslozheniia s obshchimi priemami stilia'. In *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*. Petrograd, 1919: 115-50. 'On the Connection Between Devices of Siuzhet and General Stykstic Devices'. In *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. (eds.) S. Bann & J. Bowlt. Edinburgh: Scottish Academic P, 1973: 48-72.

1384 Shklovskii, Viktor. *Tristram Shendi Sterna i teoriia romana*. Petrograd, 1921. 'Sterne's Tristram Shandy and the Theory of the Novel'. In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. (eds.) L. Lemon and M. J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965: 25-60.

1385 Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*. 1925. Benjamin Scher. Elmwood Park, Ill.: Dalkey Archive P, 1990.

1386 Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton UP, 1977.

1387 Showalter, Elaine (ed.). *Speaking of Gender*. New York and London: Routledge, 1989.

1388 Showalter, Elaine (ed.). *The New Feminist Criticism*. New York: Pantheon Books, 1985.

1389 Shukman, Ann. *Literature and Semiotics: A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*. Amsterdam: North Holland Publishing, 1977.

1390 Shukman, Ann. 'Lotman: The Dialectic of a Semiotician'. In *The Sign: Semiotics around the World*. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1978: 194-206.

1391 Silverman, Kaja. *Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana UP, 1988.

1392 Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana UP, 1988.

1393 Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford UP, 1983.

1394 Simonin, Jenny. 'Les Plans d'énonciation dans Berlin Alexanderplatz de Doblin'. *Langages* 73 (1984): 30-56.

1395 Simonin-Grumbach, Jenny. 'Pour one typologie du discours'. In *Langue, Discours, Société*. (ed.) J. Kristeva, J.-C. Milner, and Nicolas Ruwet. Paris: Seuil, 1975: 85-121.

1396 Simpson, David. *Wordsworth's Historical Imagination: The Poetry of Displacement*. New York: Methuen, 1987.

1397 Sinfield, Alan. 'Give an Account of Shakespeare and Education, Showing Why You Think They Are Effective and What You Have Appreciated About Them. Support Your Comments With Precise References'. In *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. (ed.) Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Ithaca: Cornell UP, 1985: 134-57.

1398 Sinfield, Alan. *Literature in Protestant England 1560-1660*. London: Methuen, 1982.

1399 Sinfield, Alan. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

1400 Sinfield, Alan. 'Power and Ideology: An Outline Theory and Sidney's Arcadia'. *English Literary History* 52 (1985): 259-77.

1401 Singer, Alan. 'The Voice of History/The Subject of the Novel'. *Novel: A Forum on Fiction* 21 (1988): 173-9.

1402 Sinha, Debabrata. *Phenomenology and Existentialism: An Introduction*. Calcutta: Free P, 1974.

1403 Slater, Ann Pasternak. *Shakespeare the Director*. Ottawa, NJ: Barnes and Noble Books, 1982.

1404 Slatoff, Walter. *With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response*. Ithaca: Cornell UP, 1970.

1405 Slemon, Stephen. 'Monuments of Empire: Allegory/ Counter-discourse/ Post-colonial Writing'. *Kunapipi* 9.3 (1987): 1-16.

1406 Smith. Nil. & Derdre Wilson. *Modern Linguistics: The Results of Chomsky's Revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1979.

1407 Smith, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1988.

1408 Smith, Barbara Herrnstein. (ed.). *Home Girls: A Black Feminist Anthology*. New York: Kitchen Table/ Women of Color P, 1983.

1409 Smith, Barbara Herrnstein. *On the Margins of Discourse*. Chicago: U of Chicago P, 1978.

1410 Smith, Barbara Herrnstein. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: U of Chicago P, 1968.

1411 Smith, Barbara. 'Toward a Black Feminist Criticism'. *Conditions Two* 1 (1977): 25-32. Repr. In *The New Feminist Criticism*. (ed.) Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985. *The New*

Feminist Criticism. Elaine Showalter (ed.). New York: Pantheon, 1985: 168-85.

1412 Smith, Valerie. 'Black Feminist Theory and the Representation of the "Other"'. In *Changing Our Own Words*. Cheryl A. Wall (ed.). New Brunswick and London: Rutgers UP, 1989: 38-57.

1413 Smith, Valerie. 'Gender and Afro-Americanist Literary Theory and Criticism'. In *Speaking of Gender*. (ed.) Elaine Showalter. New York and London: Routledge, 1989.

1414 Smith, Valerie. *Self-Discovery and Authority in Afro-American Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1987.

1415 Smith-Rosenberg, Carroll. 'Davey Crockett as Trickster: Pornography, Liminality and Symbolic Inversion in Victorian America'. *Journal of Contemporary History* 17 (1982): 325-50.

1416 Sollers, Philippe, et al. [Tel Quel.] *Théorie d'Ensemble*. Paris: Seuil, 1968.

1417 Solms, Wilhelm, and Norbert Scholl. 'Rezeptionsästhetik'. In *Literaturwissenschaft heute*. (ed.). Friedrich Nemec and Wilhelm Solms. Munich: Fink, 1979: 154-96.

1418 Solomon, Maynard (ed.). *Marxism and Art*. New York: Knopf, 1973.

1419 Sommerville, John. 'Language and the Cold War'. *Review of General Semantics* 23.4 (1966): 425-34.

1420 Sorabji, Richard. *Aristotle on Memory*. Providence: Brown UP, 1972.

1421 Souriau, Emile. *Les 200000 situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.

1422 Souriau, Etienne. *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

1423 Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.

1423 Spanos, William V. 'Breaking the Circle: Hermeneutics as Disclosure'. *boundary* 2 2 (Winter, 1977): 421-57.

1425 Spanos, William V., Paul Bove & Daniel O'Hara. *The Question of Textuality: Strategies of Reading in Contemporary American Criticism*. Bloomington: Indiana UP, 1982.

1426 Spariosu, Mihai I. *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*. Ithaca/ London: Cornell UP, 1989.

1427 Spariosu, Mihai I. *Literature, Mimesis, and Play: Essays in Literary Theory*. Tubingen: Gunter Narr Verlag, 1982.

1428 Spiegelberg, Herbert. *The Phenomenological Movenent: A Historical Introduction* (2 vols.). (2nd. ed.). The Hague: Nijhoff, 1965.

1429 Spillers, Hortense J., & Marjorie Pryse (ed.). *Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition*. Bloomington: Indiana UP, 1985.

1430 Spitzer, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970.

1431 Spitzer, Leo. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton: Princeton UP, 1948.

1432 Spivak, Gayatri Chakravorty. 'French Feminism in an International Frame'. In *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 1988: 134-53.

1433 Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987.

1434 Spivak, Gayatri Chakravorti. 'The New Historicism: Political Commitment and the Postmodern Critic'. In *The New Historicism*. (ed.) H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989: 227-93.

1435 Sprinkler, Michael. *Imaginary Relations*. London: Verse, 1987.

1436 Sprinkler, Michael. 'Textual Politics: Foucault and Derrida'. *boundary* 28.3 (1980): 75-98.

1437 Stallworthy, J. *Between the Lines: Yeats' Poetry in the Making*. Oxford: Clarendon P, 1963.

1438 Stallybrass, Peter, and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell UP, 1986.

1439 Stanzel, Franz. *A Theory of Narrative*. (trans.) C. Goedsche. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

1440 Stanzel, Franz. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 1964. *Narrative Situations in the Novel*. Bloomington: Indiana UP, 1971.

1441 Starobinski, Jean. *Words upon Words: The Anagrams of Ferdinand de Saussure*. New Haven: Yale UP, 1979.

1442 Stati, S. 'Isotopy, Coreference, and Redundancy'. In *Text and Discourse Connectedness*. (ed.) M.-E. Conte, J. Petofi and E. Sozer. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1989: 207-22.

1443 Steig, Michael. *Stories of Reading: Subjectivity and Literary Understanding*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.

1444 Steiner, George. *After Babel*. Oxford: Oxford UP, 1975.

1445 Steiner, Peter. 'Formalism and Structuralism: An Exercise in Metahistory'. *Russian Literature* 12 (1982): 299-330.

1446 Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca: Cornell UP, 1984.
1147 Steiner, Peter, (ed.) *The Prague School: Selected Writings, 1929-1946*. Austin: U of Texas P, 1982.
1448 Steiner, Peter. 'Three Metaphors of Russian Formalism'. *Poetics Today* 2 (1980-1): 58-116.
1449 Steiner, Peter, M. Cervenka, & R. Vroon, (eds.). *The Structure of the Literary Process: Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodicka*. Amsterdam: Benjamins, 1982.
1450 Stelzner, Hermann G. '"War Message": December 8, 1941, An Approach to Language'. *Speech Monographs* 33 (1966): 419-37.
1451 Stempel, Wolf-Dieter. 'Stylistique et interaction verbale'. *Qu'est-ce que le style ?* Paris, 1994: 313-330.
1452 Stempel, Wolf-Dieter. 'Intertextualität und Rezeption'. In *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. (ed.) Wolf Schmid and WolfDieter Stempel. Sonderband 11. Vienna: Wiener Slawistischer Almanach, 1983: 85-110.
1453 Stepto, Robert B. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*. Urbana: U of Illinois P, 1979.
1454 Sternberg, Meir. 'Proteus in Quotation-Land'. *Poetic* 3.2 (1982): 107-56.
1455 Stevenson, C. 'Qu'est-ce qu'un poème ?' (1957). In G. Genette (ed.). *Esthetique et poétique*. Paris, 1992.
1456 Stierle, Karlheinz. *Text als Handlung: Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. Munich: Fink, 1975.
1457 Stierle, Karlheinz. 'Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?' *Poetica* 7 (1975): 345-87. Abbr.: 'The Reading of Fictional Texts'. In *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. (eds.) Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton UP, 1980: 83-105.
1458 Stierle, Karlheinz. 'Werk and Intertextualität'. In *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. (ed.) W. Schmid and W.-D. Stempel. Vienna: Wiener Slawistischer Almanach, 1983: 7-26.
1459 Strauss, Leo. *Persecution and the Art of Writing*. Chicago: U of Chicago P, 1950.
1460 Strawson, Peter F. 'Austin and "Locutionary Meaning"'. In *Essays on J. L. Austin*. (ed.) G. J. Warnock. Oxford: Oxford UP, 1973: 46-68.
1461 Strawson, Peter F. *Linguistic Papers*. London: Methuen, 1971.
1462 Strelk, Joseph P. (ed.). *Theories of Literary Genre*. Yearbook of Comparative Literature 8. University Park: Pennsylvania State UP, 1978.
1463 Striedter, Jurij. *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1989.
1464 Striedter, Jurij. 'The Russian Formalist Theory of Literary Evolution'. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3 (1978): 1-24.
1465 Striedter, Jurij. 'The Russian Formalist Theory of Prose'. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 2 (1977): 429-70.
1466 Stubbs, M. *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*. Chicago: U of Chicago P. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
1467 Sturrock, John. *Structuralism*. London: Paladin, 1986.
1468 Styan, J. L. *Drama, Stage, and Audience*. London: Cambridge UP, 1975.
1469 Styan, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice* (3 vols.). Cambridge: Cambridge UP, 1981.
1470 Styan, J. L. *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the 20th Century*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.
1471 Suits, Bernard. *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*. Toronto/ Buffalo: U of Toronto P, 1978.
1472 Suleiman, Susan R., & Inge Crosman, (eds.). *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton UP, 1980.
1473 Symonds, John Addington. *Caricature, the Fantastic, the Grotesque*. 1890. In *Essays Speculative and Suggestive*. (2 vols.). London/ New York: AMS P, 1970.
1474 Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama: A Critical Edition*. (ed. and trans.) Michael Hays. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
1475 Tadié, J.-Y. 'La Critique génétique'. In *La critique littéraire au XXème siécle*. Paris: Belfond, 1987: 275-93.
1476 Taming, J. *La Stylistique*. Paris, 1992.
1477 Tamir, Nomi. 'Personal Narration and Its Linguistic Foundation'. *PTL: A Journal for Descriptive*

Poetics and Theory and Literature 1 (1976): 403-29.
1478 Tate, Allen. 'Literature as Knowledge'. In *Reason in Madness*. New York: Putnam, 1941.
1479 Tate, Claudia (ed.). *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum, 1983.
1480 Taylor, Gary. *Moment by Moment by Shakespeare*. London: Macmillan, 1985.
1481 [Tel Quel]. *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968.
1482 Thomas, Brook. 'The New Historicism and Other Oldfashioned Topics'. In *The New Historicism*. (ed.) H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989: 182-204.
1483 Thomas, Brook. *The New Historicism and Other Oldfashioned Topics*. Princeton: Princeton UP, 1991.
1484 Thompson, A. R. *The Dry Mock: A Study of Irony in Drama*. Berkeley: U of California P, 1948.
1485 Thompson, Ewa. *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*. The Hague: Mouton, 1971.
1486 Thompson, Kenneth. *Beliefs and Ideologies*. London: Tavistock, 1986.
1487 Thompson, Marvin, and Ruth Thompson. *Shakespeare and the Sense of Performance: Essays in the Tradition of Performance Criticism in Honor of Bernard Beckerman*. London and Toronto: Associated UPS, 1989.
1488 Thompson, S. *The Folktale*. New York, 1951.
1489 Thomson, J. A. K. *Irony: An Historical Introduction*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1927.
1490 Thomson, Philip. *The Grotesque*. London: Methuen, 1972.
1491 Thonssen, Lester, and Craig Baird. *Speech Criticism: The Development of Standards for Rhetorical Appraisal*. New York: Ronald P, 1948.
1492 Tiffany, Dana Rodman. 'The Adolescent God: The Entry of Alfred Jarry into the Symbolist AvantGarde in Paris, 1884-96'. Ph.D. diss., U of California, San Diego, 1984.
1493 Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Cox and Wyman, 1943.
1494 Tittler, Jonathan. 'Approximately Irony'. *Modern Language Studies* 15 (1985): 32-46.
1495 Tobin, Yishai, (ed.) *The Prague School and Its Legacy*. Amsterdam: Benjamins, 1988.
1496 Todorov, Tzvetan. *Critique de la critique: Un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil, 1984.
1497 Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. (trans.) Catherine Porter. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
1498 Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Decameron*. The Hague: Mouton, 1969.
1499 Todorov, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique*. Paris: Seuil, 1982. *The Conquest of America*. (trans.) R. Howard. New York: Harper, 1984.
1500 Todorov, Tzvetan. 'Les Catégories du récit littéraire'. 1966. *Communications 8. L'Analyse structurale du récit*. Paris: Seuil, 1981: 131-57.
1501 Todorov, Tzvetan. 'Les Etudes du style'. *Poétique* 1 (1970): 224-232.
1502 Todorov, Tzvetan. 'L'Heritage méthodologique du Formalisme'. *Poétique de la Prose*. Paris: Seuil, 1971: 9-31.
1503 Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. (trans.) W. Godzich. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
1504 Todorov, Tzvetan. *Poétique de la Prose*. Paris: Seuil, 1971. *The Poetics of Prose*. (trans.) R. Howard. Ithaca: Cornell UP, 1977.
1505 Todorov, Tzvetan. *Que'est-ce que le Structuralisme? 2. Poétique*. Paris: Seuil, 1973.
1506 Todorov, Tzvetan. 'Some Approaches to Russian Formalism'. In *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. (ed.) S. Bann, J. Bowlt. Edinburgh: Scottish Academic P, 1973: 6-19.
1507 Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. (trans.) Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1975.
1508 Todorov, Tzvetan. 'The Notion of Literature'. *New Literary History* 5 (1973): 5-16.
1509 Todorov, Tzvetan. 'The place of style in the structure of the text'. In S. Chatman (ed.). *Literary Style*. Oxford, 1971: 29-39.
1510 Todorov, Tzvetan. (ed.). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.
1511 Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. (trans.) Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 1977.
1512 Todorov, Tzvetan, and Oswald Ducrot. *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*.Catherine Porter. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979.
1513 Tolstoy, Leo. *Anna Karenina*. (trans.) David Magarshak. New York: Signet, 1961.
1514 Tomashevskii, Boris. *Teoriia Literatury*. Leningrad, 1924. (The relevant segment, 'Thematics' is reprinted in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. (ed.) Lee Lemon and Marion Reis.

Lincoln: U of Nebraska P, 1965: 61-95.

1515 Tomashevskii, Boris. 'Thematics'. 1925. (trans.) in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. (ed.) L. T. Lemon and M. J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965: 61-95.

1516 Tompkins, Jane P., (ed.). *Reader-Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.

1517 Tompkins, Jane P. 'The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response'. In *Reader-Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism*. (ed.) Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.

1518 Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

1519 Trilling, Lionel. 'Art and Neurosis' and 'Freud and Literature'. In *The Liberal Imagination*. London: Heinemann, 1964: 160-80 and 34-57.

1520 Trotskii, Lev. *Literatura i revolutsiia*. 1924. *Literature and Revolution*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1960.

1521 Turner, Edith. 'The Literary Roots of Victor Turner's Anthropology'. In *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology*. (ed.) Kathleen M. Ashley. Bloomington: Indiana UP, 1990: 163-9.

1522 Turner, G. W. *Stylistics*. Harmondsworth: Penguin, 1973.

1523 Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell UP, 1974.

1524 Turner, Victor. 'Liminality and the Performative Genres'. In *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. (ed.) John MacAloon. Philadelphia: Isth, 1984: 19-41.

1525 Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1969.

1526 Tyler, Stephen A. '"Ethnography", Intertextuality and the End of Description'. *American Journal of Semiotics* 3.4 (1985): 83-98.

1527 Tynianov, Iurii. 'De l'evolution littéraire' (1929). *Théorie de la littérature*. (ed.) T. Todorov . Paris: Seuil, 1965.

1528 Tynianov, Iurii. *Dostoevskii i Gogol': k teorii parodii*. Petrograd, 1921.

1529 Tynianov, Iurii. 'O literaturnoi evolutsii'. 4 (1927). 'On Literary Evolution'. In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. (ed.) L. Matejka and K. Pomorska. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971: 68-78.

1530 Tynianov, Iurii. 'O literaturnom fakte'. *Lef* 2 (1924): 100-06.

1531 Tynianov, Iurii. *Problema stikhotvornogo iazyka*. Leningrad, 1924. *The Problem of Verse Language*. Ann Arbor: Ardis, 1981.

1532 Tynianov, Iurii, & R. Jakobson. 'Problémy izucheniia literatury i iazyka'. *Novyi lef* 12 (1928): 36-7. 'Problems in the Study of Literature and Language'. In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. (ed.) L. Matejka and K. Pomorska. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971: 79-81.

1533 Ullmann, S. *Style in the French Novel*. Oxford, 1957.

1534 Ulmer, Gregory L. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985.

1535 Urla, Jaqueline. 'New Perspectives in Anthropology and Modern Literature'. *Sub-Stance* 22 (1979): 97-106.

1536 Uspenskij, Boris. *A Poetics of Composition*. (trans.) Valentina Zavarin and Susan Witting. Berkeley: U of California P, 1973.

1537 Uspenskij, Boris, V. V. Ivanov, V. N. Toporov, A. M. Pjatigorskij, & Ju. M. Lotman. 'Theses on the Semiotic Study of Culture'. In *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. (ed.) J. van der Eng and M. Grygar. Paris/The Hague: Mouton, 1973.

1538 Vachek, Josef, (ed.). *A Prague School Reader in Linguistics*. Bloomington: Indiana UP, 1964.

1539 Vachek, Josef. *The Linguistic School of Prague*. Bloomingtion: Indiana UP, 1966.

1540 Vachek, Josef, & Libuše Dušková, (eds.). *Praguiana: Some Basic and Less Known Aspects of the Prague Linguistics*. Amsterdam: Benjamins, 1983.

1541 Veeser, H. Aram, (ed.). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989.

1542 Veltruský, Jiri. *Drama as Literature*. Lisse: de Ridder, 1977.

1543 Veltruský, Jiri. 'Jan Mukařovský's Structural Poetics and Esthetics'. *Poetics Today* 2 (1980-1): 117-57.

1544 Vickers, Brian. 'Rites of Passage in Shakespeare's Prose'. *Jahrbuch der Deutschen ShakespeareGesellschaft West* (1986): 45-67.

1545 Vico, Giambattista. *The New Science of Giambattista* Vico. (trans.) T. G. Bergin and M. H. Frisch. Ithaca: Cornell UP, 1948.

1546 Vivas, Eliseo. 'The Neo-Aristotelians of Chicago'. *Sewanee Review* 61 (1953): 136-19. Repr. In *The Artistic Transaction and Essays on the Theory of Literature*. (ed.) E. Vivas. Columbus: Ohio State UP, 1963.

1547 Vodička, Felix. 'Literární historie. Její problémy a úkoly'. ['Literary History: Its Problems and Tasks']. In *Čtení o jazyce a poesii*. (ed.) B. Havránek and J. Mukařovský. Prague: Družstevní práce, 1942: 309-400. Repr. In Vodička 1966. (Eng. trans. in part) in Matejka and Titunik, (eds.). 1976.

1548 Vodička, Felix. *Počatky krásné prózy novočeské*. [*The Beginnings of Czech Artistic Prose*]. Prague: Melantrich, 1948.

1549 Vodička, Felix. 'Problematika ohlasu Nerudova díla'. ['Problems of the Echo of Neruda's work']. *Slovo a slovesnost* 7 (1941): 113-32. Repr. in Vodička 1966. (Eng. trans.) in Steiner (ed.), 1982.

1550 Vodička, Felix. *Struktura vývoje* [*Structure of Evolution*]. Prague: Odeon, 1966.

1551 Vodička, Felix. 'The Integrity of the Literary Process: Notes on the Development of Theoretical Thought in J. Mukařovský's Work'. *Poetics* 4 (1972): 5-15.

1552 Von Hallberg, Robert, (ed.). *Canons*. Chicago: U of Chicago P, 1984.

1553 Vossler, Karl. *Gesammelte Aufsatze zur Sprachphilosophie*. Munich, 1923.

1554 Vossler, Karl. 'Sprachgemeinschaft als Gesinnungsgemeinschaft'. 1925. *Das Problem des Übersetzens*. (ed.) H. J. Störig. Stuttgart: Govert, 1962: 196-219.

1555 Wald, Alan. *The New York Intellectuals*. New York: 1983.

1556 Walker, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1983.

1557 Walker, Jeanne Murray. 'Totalitarian and Liminal Societies in Zamyatin's We'. *Mosaic* 20 (1987): 113-27.

1558 Wall, Cheryl A. (ed.). *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women*. New Brunswick and London: Rutgers UP, 1989.

1559 Wallace, Michelle. *Black Macho and the Myth of the Superwoman*. London: Calder, 1979.

1560 Waller, Gary, Kathleen McCormick, and Lois Fowler, eds. *The Lexington Introduction to Literature: Reading and Responding to Texts*. Lexington, Mass.: D. C. Heath, 1987.

1561 Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge: Harvard UP, 1990.

1562 Walzel, O. *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Leipzig, 1926.

1563 Warhol, Robyn. 'Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Intervention in Gaskell, Stowe, and Eliot'. *PMLA* 101.5 (1986): 811-18.

1564 Warminski, Andrzej. ' Introduction: Allegories of Reference'. in *Aesthetic Ideology*. (ed.) Paul de Man. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1996: 1-33.

1565 Warning, Rainer, (ed.). *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Munich: Fink, 1975.

1566 Warren, Mark. *Nietzsche and Political Thought*. Cambridge, Mass.: MIT P, 1988.

1567 Warren, Robert Penn. 'Pure and Impure Poetry'. 1942. Repr. in *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*. (ed.) M. Schorer, J. Miles and G. McKenzie. New York: Harcourt, Brace, 1948: 366-78. *Selected Essays*. New York: Random House, 1958.

1568 Washington, Mary Helen (ed.). *Black-Eyed Susans: Classic Stories by and about Black Women*. Garden City, NY: Doubleday, Anchor, 1975.

1569 Washington, Mary Helen. *Invented Lives: Narratives of Black Women 1860-1960*. Garden City, NY: Doubleday, 1987.

1570 Washington, Mary Helen. *Midnight Birds: Stories of Contemporary Black Women Writers*. New York: Doubleday, Anchor, 1980.

1571 Wasserman, Earl. *The Subtler Language*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1959.

1572 Watt, I. *The Rise of the Novel*. London, 1957.

1573 Wayne, Don E. 'Power, Politics, and the Shakespearean Text: Recent Criticism in Britain and the United States'. In *Shakespeare Reproduced*. (ed.) J. E. Howard and M. F. O'Connor: 47-67.

1574 Weaver, Richard. *The Ethics of Rhetoric*. Chicago: Henry Regnery, 1953.

1575 Weber, Max. *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology* (3 vols.). (ed.) G. Roth and C.

Wittich. (trans.) E. Fischoff et al. New York: Bedminster P, 1968.

1576 Weber, Samuel. *Demarcating the Disciplines: Philosophy, Literature, Art.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.

1577 Weber, Samuel. (ed.). *Institution and Interpretation.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.

1578 Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory.* Oxford: Blackwell. 1987.

1579 Weimann, Robert. ' "Rezeptionsästhetik" und die Krise der Literaturgeschichte: Zur Kritik einer neuen Strbmung in der bürgerlichen Literaturwissenschaft'. *Weimarer Beiträge* 19.8 (1973): 5-33. '"Reception Aesthetics" and the Crisis of Literary History'. *Clio* 5 (1975): 3-33.

1580 Weimann, Robert. '"Rezeptionsästhetik" oder das Ungenügen an der bugerlichen Bildung: Zur Kritik einer Theorie literarischer Kommunikation'. In *Kunstensemble und Öffent-lichkeit.* (ed.) Robert Weimann. Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1982: 85-133.

1581 Weimann, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function.* (ed.) R. Schwartz. Baltimore: Johns Hopkins UP. 1978.

1582 Weimann, Robert. *Structure and Society in Literary History: Studies in the History and Theory of Historical Criticism.* Baltimore/ London: Johns Hopkins Up, 1984.

1583 Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 vols.). Chicago: U of Chicago P, 1961.

1584 Weinberg, Bernard. 'From Aristotle to Pseudo-Aristotle'. In *Aristotle's Poetics and English Literature.* (ed.) Elder Olson. Chicago: U of Chicago P, 1965.

1585 Weinrich, Harald. 'Für eine Literaturgeschichte des Lesers'. *Merkur* 21 (1967): 1026-38.

1586 Weisinger, Herbert. *Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall.* East Lansing: Michigan State UP, 1953.

1587 Weitz, Morris. *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism.* Chicago: U of Chicago P, 1964.

1588 Wellek, René. *A History of Modern Criticism (1750-1950): Vol. VI: American Criticism, 1900-1950.* New Haven and London: Yale UP, 1986.

1589 Wellek, René. *A History of Modern Criticism (1750-1950): The Romantic Age.* New Haven: Yale UP, 1955.

1590 Wellek, René. 'Closing statement'. In T. A. Sebeok (ed.). *Style in Language.* Cambridge (Mass.), 1960.

1591 Wellek, René. 'Literary Scholarship'. In *American Scholarship in the 20th Century.* (ed.) Merle Curti. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1953.

1592 Wellek, René. *The Attack on Literature and Other Essays.* Chapel Hill: U of North Carolina P, 1982.

1593 Wellek, René. *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School.* Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1969; repr. In *Discriminations: Further Concepts of Criticism.* New Haven: Yale UP, 1970: 275-303.

1594 Wellek, René. 'The Theory of Literary History'. In *Travaux du Cercle linguistique de Prague.* Vol. 6. Prague: Cercle linguistique de Prague, 1936: 173-91.

1595 Wellek, René, & Austin Warren. *Theory of Literature.* (3rd ed.). New York: Harcourt, Brace, and World, 1962.

1596 Welsch, Wolfgang. *Undoing Aesthetics.* (trans.) A. Inkpin. London: Sage, 1997.

1597 West R. B. (ed.). *Essays in Modern Literary Criticism.* New York, 1952.

1598 Weston, Jessie. *From Ritual to Romance.* Garden City, NY: Doubleday, 1957.

1599 Wetherill, P. M. *The Literary Text: An Examination of Critical Methods.* Oxford: Basil Blackwell, 1974.

1600 Whalley, George. 'The Aristotle-Coleridge Axis'. *University of Toronto Quarterly* 42 (1973): 93-109.

1601 Whalley, George. *Studies in Literature and the Humanities: Innocence of Intent.* Kingston and Montreal: McGill-Queen's UP, 1985.

1602 Wheelwright, Philip. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism.* (New and rev. ed.) Bloomington: Indiana UP, 1968.

1603 White, Hayden. 'Conventional Conflicts [Authority and the Profession of Criticism'. *New Literary History* 13 (1981): 145-60.

1604 White, Hayden. 'Historicism, History, and the Figurative Imagination'. *History and Theory* 14 (1975): 48-67.

1605 White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in 19th Century Europe.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.

1606 White, Hayden. 'Michel Foucault'. In *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*. (ed.) John Sturrock. Oxford and New York: Oxford UP, 1979: 81-115.

1607 White, Hayden. 'New Historicism: A Comment' . In *The New Historicism*. (ed.) H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989: 293-303.

1608 White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

1609 White, Hayden. 'The Value of Narrativity in the Representation of Reality'. In *On Narrative*. (ed.) W. J. T. Mitchell. Chicago: U of Chicago P, 1980: 1-24.

1610 White, Hayden. *Topics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

1611 Wichelns, Herbert. 'The Literary Criticism of Oratory'. *Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of James A. Winans*. (ed.) A. M. Drummond. New York: Century, 1925.

1612 Wickham, Glynne. *Early English Stages (1300-1600)* (3 vols.). London: Routledge & Kegan Paul, 1959-81.

1613 Widdowson, Peter, (ed.). *Re-Reading English*. London: Methuen, 1982.

1614 Wild, John. *Preface*. In P. Thevenaz. *What Is Phenomenology? And Other Essays*. Chicago: Quadrangle, 1962.

1615 Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981.

1616 Wilde, Alan. *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1987.

1617 Williams, Raymond. 'Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory'. In *Problems in Materialism and Culture*. London: New Left Books, 1980: 31-50.

1618 Williams, Raymond. *Drama in a Dramatised Society: An Inaugural Lecture*. Cambridge: Cambridge UP, 1975.

1619 Williams, Raymond. *Drama in Performance*. (Rev. and exp. ed.). Harmondsworth: Penguin, 1972.

1620 Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana, 1971.

1621 Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. London: Oxford UP, 1977.

1622 Williams, Raymond. *Problems in Materialism and Culture*. London: Left Books, 1980.

1623 Willis, Susan. *Specifying: Black Women Writing the American Experience*. Madison: U of Wisconsin P, 1987.

1624 Wilson, Barrie. *About Interpretation: From Plato to Dilthey: A Hermeneutic Anthology*. New York: Peter Lang, 1989.

1625 Wilson, Barrie. *Interpretation, Meta-Interpretation*. Berkeley: Center for Hermeneutical Studies, 1980.

1626 Wilson, R. Rawdon. *In Palamedes' Shadow: Explorations in Play, Game, and Narrative Theory*. Boston: Northeastern UP, 1990.

1627 Wimsatt, William K. 'The Chicago Critics: The Fallacy of Neoclassic Species'. In *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. (ed.) William K. Wimsatt. Lexington: U of Kentucky P, 1954.

1628 Wimsatt, William K. *The Verbal Icon*. Lexington: U of Kentucky P, 1954.

1629 Wimsatt, William K. & Monroe C. Beardsley. 'The Intentional Fallacy'. In *The Verbal Icon*. Lexington: UP of Kentucky, 1954.

1630 Winnicott, D. W. *Piggle: An Account of the Psychoanalytic Treatment of a Little Girl*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

1631 Winnicott, D. W. 'Transitional Objects and Transitional Phenomena'. *International Journal of Psycho-Analysis* 34 (1953): 89-97.

1632 Winnicott, D. W. *Playing and Reality*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

1633 Winters, Yvor. *In Defense of Reason*. Denver and New York: Alan Swallow P and W. Morrow, 1947.

1634 Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*.G. E. M. Anscombe. New York: Macmillan, 1953.

1635 Wittig, Monique. 'One Is Not Born a Woman'. *Feminist Issues* 4 (1981): 47-54.

1636 Wittig, Monique. 'Paradigm'. (trans.) George Stambolian. In *Homosexualities and French Literature*. (ed.) George Stambolian and Elaine Marks. Ithaca: Cornell UP, 1979: 114-21.

1637 Wittig, Monique. 'The Category of Sex'. *Feminist Issues* 2.2 (Fall 1982): 63-8.

1638 Wittig, Monique. 'The Straight Mind'. *Feminist Issues* 1 (1980): 103-11.

1639 Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. London: Macmillan, 1981.

1640 Wolin, Sheldon S. 'On the Theory and Practice of Power'. In *After Foucault: Humanistic Knowledge,*

Postmodern Challenges. (ed.) Jonathan Arac. New Brunswick: Rutgers UP, 1988: 179-201.

1641 Women's Study Group, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. *Women Take Issue*. London: Hutchinson, 1978.

1642 Woodmansee, Martha. 'Speech-Act Theory and the Perpetuation of the Dogma of Literary Autonomy'. *Centrum* 6 (1978): 75-89.

1643 Woods, John. *The Logic of Fiction*. The Hague: Mouton, 1974.

1644 Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Hogarth P, 1929.

1645 Worthen, W. B. 'Deeper Meanings and Theatrical Technique: The Rhetoric of Performance Criticism'. *Shakespeare Quarterly* 40 (Winter 1989): 441-55.

1646 Worton, Michael, & J. Still, (eds.). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester UP, 1990.

1647 Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London and New York: Methuen, 1984.

1648 Wright, Richard. 'Blueprint for Negro Writing'. *New Challenge* 2 (Fall 1937): 53-65.

1649 Wright, Richard. 'The Literature of the Negro in the United States'. In *White Man, Listen*! Garden City, NY: Anchor, 1964: 69-105.

1650 Wright, Thomas. *A History of Caricature and of Grotesque in Art and Literature*. 1865. Intro. F. K. Barasch. New York: F. Ungar, 1968.

1651 Yaeger, Patricia. *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*. New York: Columbia UP, 1988.

1652 Young, Katharine Galloway. *Taleworlds and Storyrealms: The Phenomenology of Narrative*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987.

1653 Young, Robert (ed.). *Untying the Text*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.

1654 Young, Robert. *White Mythologies: Writing History and the West*. London: Routledge, 1990.

1655 Zholkovsky, Alexander. *Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness*. (trans.) by the author. (ed.) Kathleen Parthe. Ithaca/London: Cornell UP, 1984.

1656 Zich, O. *Estetika dramatickeho umeni*. (1931). Wurzbourg, 1977.

1657 Zima, Pierre V. *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard, 1985.

1658 Zima, Pierre V. *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris: UGE, 1978.

1659 Zimmerman, Bonnie. 'What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism'. *Feminist Studies* 7 (1981): 451-75.

1660 Zimmermann, Bernhard. *Lite raturrezeption im historischen Prozess: Zur Theorie einer Rezeptionsgeschichte der Literatur*. Munich: Beck, 1977.

1661 Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.

1662 Zumthor, Paul. 'Intertextualite et mouvance'. *Littérature* 41 (fevrier 1981): 8-16. ijima, Yoshiharu. 'Folk Culture and the Liminality of Children'. *Current Anthropology* 28 (1987): 541-8.6

1663 Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris, 1983.

کتاب‌شناسی گزیده‌ی فارسی

آدورنو، تئودور. "جایگاه راوی در رمان معاصر". ترجمهٔ یوسف اباذری. ارغنون ۷/۸، پاییز و زمستان ۱۳۷۴؛ ص ۴۰۹ - ۴۱۶.

آدورنو، تئودور و ژان ایوْتادیه و دیگران. درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان، ۱۳۷۷.

آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر. "مفهوم روشنگری". مراد فرهادپور. ارغنون ۱۱ و ۱۲، پائیز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۲۱۱ - ۲۵۵.

آدورنو، تئودور و یون پاسکادی و دیگران. جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: چشمه، ۱۳۷۶.

آریان‌پور، ا. ح. اجمالی از جامعه‌شناسی هنر. تهران: انجمن کتاب دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا.

آشوری، داریوش. تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ. (ویراست سوم). تهران: آگاه، ۱۳۸۰.

آشوری، داریوش. شعر و اندیشه. (ویراست دوم). تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.

آشوری، داریوش. ما و مدرنیت. تهران: صراط، ۱۳۷۴.

آلوت، میریام. رمان به روایت رمان‌نویسان. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸.

آلن، گراهام. بینامتنیت. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

آلوت، میریام. رمان به روایت رمان‌نویسان. ترجمهٔ علی‌محمد حقشناس. تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸.

آودی، رابرت و مارشال برمن و دیگران. پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم؛ تعاریف ـ نظریه‌ها و کاربست‌ها. ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری. تهران: نقش جهان، ۱۳۷۹.

ابوت، پاملا و کلر والاس. درآمدی بر جامعه‌شناسی: نگرش‌های فمینیستی. ترجمهٔ مریم خراسانی و حمید احمدی. تهران: دنیای مادر، ۱۳۷۶. جامعه‌شناسی زنان. ترجمه‌ی منیژه نجم‌عراقی. تهران: نشر نی، ۱۳۸۰.

احمد، اعجاز. "فرهنگ، ملی‌گرایی و نقش روشنفکران". ترجمه‌ی فیروزه مهاجر. پسامدرنیسم در بوته‌ی نقد. گزینش و ویرایش خسرو پارسا. تهران: آگاه، ۱۳۷۵؛ ص ۱۰۹ - ۱۳۲.

احمدی، بابک. آفرینش و آزادی: جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.
احمدی، بابک. حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
احمدی، بابک. خاطرات ظلمت؛ درباره‌ی سه اندیشگر مکتب فرانکفورت: والتر بنیامین، ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.
احمدی، بابک. ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.
احمدی، بابک. ساختار و هرمنوتیک. تهران: گام نو، ۱۳۸۰.
احمدی، بابک. مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۳.
احمدی، بابک. معمای مدرنیته. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
احمدی، بابک. هایدگر و پرسش بنیادین. تهران: مرکز، ۱۳۸۱.
احمدی، بابک. هایدگر و تاریخ هستی. تهران: مرکز، ۱۳۸۱.
اخوت، احمد. دستور زبان داستان. اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.
اخوت، احمد. نشانه‌شناسی مطایبه. اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.
ارسطو. ریطوریقا: فن خطابه. ترجمهٔ پرخیده ملکی. تهران: اقبال، ۱۳۷۳.
ارسطو. فن شعر. ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲.
استانیسلاوسکی، کنستانتین. سیستم و روش‌های هنر خلاق. اصغر رستگار. تهران: پیام، ۱۳۵۶.
استرینانی، دومینیک. مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه. ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر. تهران: گام نو، ۱۳۸۰.
استم، رابرت و رابرت بورگواین، سندی فلیترمن. "روایت‌شناسی فیلم". ترجمهٔ فتاح محمدی. روایت و ضد روایت، زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۱۱۹ ـ ۱۷۹.
اسکارپیت، روبر. جامعه‌شناسی ادبیات ترجمهٔ مرتضی کُتُبی. تهران: سمت، ۱۳۷۴.
اسکولز، رابرت. ساختارگرایی در ادبیات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه، ۱۳۷۹.
اسکولز، رابرت. عناصر داستان. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
اسلین، مارتین. دنیای درام: نشانه‌شناسی عناصر نمایشی در سینما، تلویزیون، تئاتر. محمد شهبا. تهران: بنیاد فارابی، ۱۳۷۵.
اسمارت، بری. شرایط مدرن، مناقشه‌های پست‌مدرن. ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران: اختران، ۱۳۸۳
اسماعیلی، سام. "داستان". ترجمهٔ منصور براهیمی. روایت و ضد روایت. زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۳۹ ـ ۴۹.
اسمیت، نیل، و دیردری ویلسون. زبان‌شناسی نوین: نتایج انقلاب چامسکی. ترجمهٔ ابوالقاسم سهیلی و دیگران. تهران: آگاه، ۱۳۶۷.
اشتاینر، جورج. مرگ تراژدی. ترجمهٔ بهزاد قادری. تهران: نمایش، ۱۳۸۰.
اشتاین، روبرت. والتر بنیامین. ترجمهٔ مجید مددی. تهران: اختران، ۱۳۸۲.
اشمیت، کریستیان. "اعتقاد در شعر: شعر و اعتقاد در کار تی. اس. الیوت". ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی. ارغنون ۱۴، زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۱۴۷ ـ ۱۶۸.
اعتماد، شاپور (گردآوری و ترجمه) معادلات و تناقضات آنتونیو گرامشی. تهران: طرح نو، ۱۳۸۳.
اکو، اومبرتو. ارباب شیرانی، سعید. "ایجاد پیام‌های زیبایی‌شناختی در زبان". ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. فصلنامهٔ زنده‌رود ۱، پائیز ۱۳۷۱.

ایدل، لەاون. قصهٔ روان‌شناختی نو. ترجمهٔ زهره سرمد. تهران: شباویز، ۱۳۶۷.
ایرانی، ناصر. هنر رمان. تهران: آبانگاه، ۱۳۸۰.
ایستوپ، آنتونی. ناخودآگاه. ترجمهٔ شیوا رویگریان. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
ایگلتون، تری. پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸.
ایگلتون، تری. "خاستگاه پسامدرنیست‌ها". ترجمهٔ پرویز بابایی. پسامدرنیسم در بوته‌ی نقد. گزینش و ویرایش خسرو پارسا. تهران: آگاه، ۱۳۷۵؛ ص ۳۱ـ۴۴.
ایگلتون، تری. درآمدی بر ایدئولوژی. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۱.
ایگلتون، تری. مارکسیسم و نقد ادبی. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. تهران: نشر دیگر، ۱۳۸۳.
ایوْتادیه، ژان. نقد ادبی در قرن بیستم. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
باتامور، تام. مکتب فرانکفورت. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: نشر نی، ۱۳۷۵.
باختین، میخاییل. سودای مکالمه، خنده، آزادی. ترجمه‌ی محمد پوینده. تهران: آرست، ۱۳۷۳.
بارت، رولان. اتاق روشن: اندیشه‌هایی درباره‌ی عکاسی. ترجمه‌ی نیلوفر معترف. تهران: چشمه، ۱۳۸۰.
بارت، رولان. اتاق روشن: تأملاتی در باب عکاسی. برگردان فرشید آذرنگ. تهران: ماه‌ریز، ۱۳۷۹.
بارت، رولان. "از اثر تا متن". ترجمهٔ مراد فرهادپور. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۵۷ـ۶۶.
بارت، رولان. اسطوره، امروز. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز، ۱۳۷۵.
بارت، رولان. درجهٔ صفر نوشتار. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: هرمس، ۱۳۷۸.
بارت، رولان. رولان بارت نوشته‌ی رولان بارت. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز، ۱۳۸۳.
بارت، رولان. عناصر نشانه‌شناسی. ترجمهٔ مجید محمدی. تهران: الهدی، ۱۳۷۰.
بارت، رولان. "گفتار تاریخی". ترجمهٔ فضل‌الله پاکزاد. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۸۳ـ۹۶.
بارت، رولان. لذت متن. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز، ۱۳۸۲.
بارت، رولان. نقد تفسیری. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲.
بارت، رولان. نقد و حقیقت. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز، ۱۳۷۷.
باشلار، گاستون. "پدیدارشناسی شعر". علی مرتضویان. ارغنون ۱۴، زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۱۲۹ـ۱۴۶.
باشلار، گاستون. روانکاوی آتش. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس، ۱۳۶۴.
برت، آر. ال. تخیل. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
برگر، پتر ل. و توماس لوکمان. ساخت اجتماعی واقعیت (رساله‌ای در جامعه‌شناسی شناخت). ترجمه‌ی فریبرز مجیدی. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
برگر، جان و دیگران. هنر و جامعه. ترجمهٔ ح. کلجاهی. تهران: شبگیر، ۱۳۵۴.
برمن، مارشال. تجربهٔ مدرنیته: هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا میرود. مراد فرهادپور. تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.
برنشتاین، ریچارد. "تکنولوژی و منش اخلاقی". ترجمهٔ یوسف اباذری. ارغنون ۱، بهار ۱۳۷۳؛ ص ۳۱ـ۶۸.
بروکس، کلینت و رابرت پن وارن و دیگران. تولد شعر. ترجمهٔ منوچهر کاشف. تهران: سپهر، ۱۳۴۸.
بشلر، ژان. ایدئولوژی چیست؟ ترجمهٔ علی اسدی. تهران: شرکت سهامی انتشار، ۱۳۷۰.
بشیریه، حسین. نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم. تهران: آینده‌پویان، ۱۳۷۹.

بلایشر، ژوزف. گزیدهٔ هرمنوتیک معاصر. ترجمهٔ سعید جهانگیری. آبادان: پرسش، ۱۳۸۰.
بل، دیوید. اندیشه‌های هوسرل. فریدون فاطمی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.
بلزی، کاترین. عمل نقد. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر قصه، ۱۳۷۹.
بن‌حبیب، شیلا. "مدرنیته و تناقض‌های نظریهٔ انتقادی". ترجمهٔ حسن چاوشیان. ارغنون ۱۱/۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۳۵۱-۳۷۸.
بندیکس، راینهارد. سیمای فکری ماکس وبر. ترجمهٔ محمود رامبد. تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
بنیامین، والتر. "تزهایی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ". ترجمهٔ مراد فرهادپور. ارغنون ۱۱/۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۳۱۷-۳۲۸.
بنیامین، والتر. خیابان یک‌طرفه. ترجمه‌ی حمید فرازنده. تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
بنیامین، والتر. "درباره‌ی برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر". مراد فرهادپور. ارغنون ۱۴، زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۲۷-۴۸.
بنیامین، والتر. "قصه‌گو؛ تأملاتی در آثار نیکلای لسکف". مراد فرهادپور و فضل‌الله پاکزاد. . ارغنون ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵ ؛ ص ۱-۲۵.
بنیامین، والتر. نشانه‌ای به رهایی. ترجمه‌ی بابک احمدی. تهران: تندر، ۱۳۶۶.
بنیامین، والتر و هربرت مارکوزه و تئودور آدورنو. زیبایی‌شناسی انتقادی: گزیده نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی. گردآوری و ترجمهٔ امید مهرگان. تهران: گام نو، ۱۳۸۲.
بودریار، ژان و دیگران. سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن. مانی حقیقی (گزینش و ویرایش). تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
بودُن، ریمون. ایدئولوژی؛ در منشأ معتقدات. ترجمهٔ ایرج علی‌آبادی. تهران: شیرازه، ۱۳۷۸.
بوردیو، پی‌یر. "جامعه‌شناسی و ادبیات؛ *آموزش عاطفی* فلوبر". ترجمهٔ یوسف اباذری. ارغنون ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵ ؛ ص ۷۷-۱۱۱.
بوردیو، پی‌یر. نظریهٔ کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی. ترجمهٔ مرتضی مردیها. تهران، نقش و نگار، ۱۳۸۰.
بوینی، روی. "مصاحبه با هانس گئورگ گادامر". هاله لاجوردی. ارغنون ۲، تابستان ۱۳۷۳ ؛ ص ۲۹۳-۳۰۳.
بیدنی، دیوید. "اسطوره، نمادگرایی و حقیقت". ترجمهٔ بهار مختاریان. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳ ؛ ص ۱۶۱-۱۸۱
بیر، جیلین. رمانس. ترجمهٔ سودابهٔ دقیقی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.
بیردزلی، مونروسی و جان هاسپرس. تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی. محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس، ۱۳۷۶.
بیمل، والتر. بررسی روشنگرانهٔ اندیشه‌های مارتین هایدگر. ترجمهٔ بیژن عبدالکریمی. تهران: سروش، ۱۳۸۱.
پارکینسون، جی. "لوکاچ و جامعه‌شناسی ادبیات". هاله لاجوردی. ارغنون ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵ ؛ ص ۲۲۱-۲۳۸.
پالمر، ریچارد ا. علم هرمنوتیک: نظریه‌ی تأویل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر. ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس، ۱۳۷۷.
پاول، جیمران. پست‌مدرنیسم. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: چاپ و نشر نظر، ۱۳۷۹.

پراپ، ولادیمیر. ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس، ۱۳۶۸. ریخت‌شناسی قصه. ترجمهٔ مدیا کاشیگر. تهران: روز، ۱۳۶۸.
پراپ، ولادیمیر. ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس، ۱۳۷۱.
پک، جان. شیوهٔ تحلیل رمان. ترجمهٔ احمد صدارتی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۶.
پلامناتس، جان. ایده‌ئولوژی. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
پهلوان، چنگیز. فرهنگ‌شناسی. تهران: پیام امروز، ۱۳۷۸.
پهلوان، چنگیز (مترجم). فلسفهٔ انتقادی: در راه شناخت مکتب فرانکفورت. تهران: نوید، ۱۳۵۸.
پُیارد، آرتور. طنز. ترجمهٔ سعید سعیدپور. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.
پیاژه، ژان. "مفاهیم بنیانی ساختگرایی". علی مرتضویان. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۲۷ ـ ۳۶.
پی‌پین، رابرت ب. "هایدگر و مفهوم مدرنیسم: عصر بی‌معنایی تمام" ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی. ارغنون ۱۱/۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۱۱۵ ـ ۱۶۰.
پین، مایکل. بارت، فوکو، آلتوسر. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
پیوزی، مایکل. یورگن هابرماس. ترجمهٔ احمد تدین. تهران: هرمس، ۱۳۷۹.
تالیس، ریموند. "آلتوسر و استدلالهای ایده‌ئولوژیک بر ضد واقعگرایی: واقعگرایی، ایده‌ئولوژی و تناقضات سرمایه‌داری". ترجمهٔ حسینعلی نوذری. ارغنون ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵؛ ص ۲۶۳ ـ ۲۸۴.
تامسون، جان ب. رسانه‌ها و مدرنیته: نظریه‌ی اجتماعیِ رسانه‌ها. ترجمهٔ مسعود اوحدی. تهران: سروش، ۱۳۸۰.
تامسون، فیلیپ. گروتسک در ادبیات. ترجمهٔ غلامرضا امامی. شیراز: نشر شیوا، ۱۳۶۹.
تودوروف، تزوتان. بوطیقای ساختارگرا. ترجمه‌ی محمد نبوی. تهران: آگاه، ۱۳۷۹.
تودوروف، تزوتان. منطق گفتگویی میخاییل باختین. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
تورن، آلن. نقد مدرنیته. ترجمهٔ مرتضی مردیها. تهران: گام نو، ۱۳۸۰.
تولستوی، لئون. هنر چیست؟ ترجمهٔ کاوه دهگان. تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۵.
تولن، مایکل جی. "ساختار بنیادین داستان". محمد شهبا. روایت و ضد روایت، زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۱ ـ ۳۸.
تیلمن، بی. آر. ویتگنشتاین، اخلاق و زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ بهزاد سبزی. تهران: حکمت، ۱۳۸۲.
تیلیش، پل. شجاعت بودن. مراد فرهادپور. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶.
جعفری، مسعود. سیر رمانتیسم در اروپا. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
جیمسون، فردریک. "مارکسیسم و پسامدرنیسم". احمد تدین. پسامدرنیسم در بوته‌ی نقد. گزینش و ویرایش خسرو پارسا. تهران: آگاه، ۱۳۷۵؛ ص ۷۱-۴۵.
جیمسون، فردریک. "منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر". ترجمهٔ مجید محمدی. منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر (مقالاتی دربارهٔ پست‌مدرنیسم). تهران: هرمس، ۱۳۷۹؛ ص ۱ ـ ۷۰.
چایلدز، پیتر. مدرنیسم. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۳.
حسینیان، مهدی. ارتباط‌شناسی. تهران: سروش، ۱۳۶۸.
حق‌شناس، علی‌محمد. زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۲.
حق‌شناس، علی‌محمد. مقالات ادبی، زبانشناختی. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۰.

حقیقی، شاهرخ. گذار از مدرنیته: نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا (ویراست دوم). تهران: نشر آگه، ۱۳۸۱.
خالقی، احمد. قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتمان فلسفی ـ سیاسی معاصر. تهران: گام نو، ۱۳۸۲.
خسروی، کمال. توصیف، تبیین و نقد. تهران: اختران، ۱۳۸۱.
خسروی، کمال. نقد ایدئولوژی. تهران: اختران، ۱۳۸۳.
دارتیگ، آندره. پدیدارشناسی چیست؟ ترجمهٔ محمود نوالی. تهران: سمت، ۱۳۷۳.
داوسن، س. و.. درام. ترجمه‌ی فیروزه مهاجر. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
دریدا، ژاک. مواضع. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.
دریفوس، هیوبرت و پل رابینو. میشل فوکو؛ فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک. ترجمهٔ حسین بشیریه. تهران: نشر نی، ۱۳۷۵.
دلوز، ژیل. نیچه. ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور. تهران: گفتار، ۱۳۷۸.
دوبوار، سیمون. جنس دوم (۲ ج، ویرایش دوم). ترجمهٔ قاسم صنعوی. تهران: توس، ۱۳۸۰.
دودینگ، کیت. قدرت. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: آشیان، ۱۳۸۰.
دومن، پل. "تمثیل و نماد". ترجمهٔ میترا رکنی. ارغنون ۲، تابستان ۱۳۷۳؛ ص ۶۹ـ۱۰۰.
دو وینیو، ژان. جامعه‌شناسی هنر. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
دیچز، دیوید. شیوه‌های نقد ادبی. ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی. تهران: علمی، ۱۳۶۶.
دینه‌سن، آنه‌ماری. درآمدی بر نشانه‌شناسی. ترجمان مظفر قهرمان. آبادان: پرسش، ۱۳۸۰.
دیورینگ، سایمون. مطالعات فرهنگی. ترجمه‌ی نیما ملک‌محمدی و شهریار وقفی‌پور. تهران: تلخون، ۱۳۸۲.
دیویس، رابرت کان و لاری فینک. "نقد ادبی قرن بیستم". هاله لاجوردی. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۱ـ۱۶.
رابینسون، دیوید. نیچه و مکتب پست‌مدرن. ترجمه‌ی ابوتراب سهراب و فروزان نیکوکار. تهران: فرزان روز، ۱۳۸۰.
رافائل، ماکس. سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر: پرودون، مارکس، پیکاسو. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. تهران: آگاه، ۱۳۷۹.
رایان، مایکل. " نقد سیاسی ". ترجمهٔ حسینعلی نوذری. ارغنون ۴، زمستان۱۳۷۳؛ ص ۲۱۵ـ۲۳۷.
رایت، الیزابت. "نقد روانکاوانه‌ی مدرن". ترجمهٔ حسین پاینده. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۹۷ـ۱۲۴.
رکنی، میترا. "نیچه و تراژدی: مقدمه". کتاب سروش ۳: تراژدی. تهران: سروش؛ ص ۸۹ـ۱۰۲.
رورتی، ریچارد. "هایدگر و کوندرا و دیکنز". ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی. ارغنون ۱، بهار ۱۳۷۳؛ ص ۱۹۳ـ۲۱۲.
روز-اِوَنز، جیمز. تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک. مصطفی اسلامیه. تهران: سروش، ۱۳۶۹.
ریچاردز، آی. ا. اصول نقد ادبی. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
ریچاردز، آی. ا. فلسفه‌ی بلاغت. ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی. تهران: قطره، ۱۳۸۲.
ریچاردز، بری. روانکاوی فرهنگ عامه: نظم و ترتیب نشاط. ترجمهٔ حسین پاینده. اهران: طرح نو، ۱۳۸۲.
ریخته‌گران، محمد رضا. منطق و مبحث علم هرمنوتیک: اصول و مبانی علم تفسیر. تهران: کنگره، ۱۳۷۸.
رید، یان. داستان کوتاه. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.

ریکور، پل. "استحاله‌های طرح داستان". مراد فرهادپور. ارغنون ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵؛ ص ۳۹ - ۷۵.
ریکور، پل. زمان و حکایت: پیرنگ و حکایت تاریخی (کتاب اول). ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: گام نو، ۱۳۸۳.
ریکور، پل. زندگی در دنیای متن. ترجمه‌ی بابک احمدی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۳.
ریکور، پل. "هرمنوتیک: احیای معنا یا کاهش توهم". ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی. ارغنون ۳، پاییز ۱۳۷۳؛ ص ۱ - ۱۰.
ریمون کنان، (شلومیت). "روایت: بازنمایی گفتار". ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۲۳۹ - ۲۵۰.
زایس، آونر. پایه‌های هنرشناسی علمی. ترجمهٔ ک. م. پیوند. تهران: انتشارات توده، ۱۳۶۰.
زایس، آونر و دیگران. زیبایی‌شناسی علمی و مقوله‌های هنری. ترجمهٔ فریدون شایان. تهران: بامداد، ۱۳۶۳.
زرافا، میشل. ادبیات داستانی؛ رمان و واقعیت اجتماعی. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: فروغی، ۱۳۶۸.
ساتراپ، مادن. راهنمای مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم. ترجمهٔ محمدرضا تاجیک. تهران: نشر نی، ۱۳۸۲.
سارتر، ژان‌پل. روانکاوی وجودی. ترجمهٔ احمد سعادت‌نژاد. تهران: نیل، ۱۳۵۲.
ساروخانی، باقر. جامعه‌شناسی ارتباطات. تهران: اطلاعات، ۱۳۶۷.
سجودی، فرزان. نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: نشر قصه، ۱۳۸۲.
سعید، ادوارد. جهان، متن، منتقد. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: توس، ۱۳۷۷.
سعید، ادوارد. شرق‌شناسی. ترجمهٔ عبدالحسین گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۱.
سعید، ادوارد. فرهنگ و امپریالیسم. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: توس، ۱۳۸۲.
سعید، ادوارد. نشانه‌های روشنفکران. ترجمهٔ محمد افتخاری. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۲. نقش روشنفکر. ترجمه‌ی حمید عضدانلو. تهران: آموزش، ۱۳۷۷.
سکرتان، دُمینیک. کلاسیسیزم. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
سلدن، رامان. نظریهٔ ادبی و نقد عملی. ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی. تهران: فرزانگان پیشرو، ۱۳۷۵.
سلدن، رامان، و پیتر ویدوسون. راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
سلدن، رامن. "نقد روانکاوانهٔ نمایش‌نامهٔ هملت". ترجمهٔ حسین پاینده. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۱۲۵ - ۱۳۴.
سِیِت، ریچارد. اقتدار. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: شیرازه، ۱۳۷۸.
سوسور، فردینان دو. دورهٔ زبان‌شناسی عمومی. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس، ۱۳۷۸. درس‌های زبان‌شناسی همگانی. ترجمهٔ نازیلا خلخالی. تهران: فرزان روز، ۱۳۷۹.
سوسور، فردینان دو و اشکلوفسکی، ویکتور و دیگران. ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی. ترجمهٔ گروه مترجمان؛ به‌کوشش فرزان سجودی. تهران: حوزه‌ی هنری، ۱۳۸۰.
سه‌یر، رابرت و میشل لوی. "رمانتیسم و تفکر اجتماعی". ترجمهٔ یوسف اباذری. ارغنون ۲، تابستان ۱۳۷۳؛ ص ۱۱۹ - ۱۷۳.

شپرد، آن. مبانی فلسفهٔ هنر. ترجمهٔ علی رامین. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

شمیسا، سیروس. انواع ادبی. تهران: فردوس، ۱۳۷۳.

شمیسا، سیروس. کلیات سبک‌شناسی. تهران: فردوس، ۱۳۷۲.

شوپنهاور، آرتور. هنر و زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ فواد روحانی. تهران: زریاب، ۱۳۷۵.

شوتز، آلفرد. "دون کیشوت و مسئلهٔ واقعیت". حسن چاوشیان. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۲۵۷-۲۷۹.

شوکینگ، لوین ل. جامعه‌شناسی ذوق ادبی. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس، ۱۳۷۳.

شولتس، رابرت. "نظریه‌ی شعری: یاکوبسون و لوی استروس در برابر ریفاتر". مراد فرهادپور. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۳۷-۵۶.

شیروانلو، فیروز (گردآوری و ترجمهٔ). گستره و محدودهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. تهران: توس، ۱۳۵۵.

صنعتی، محمد. تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.

ضیمران، محمد. درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. تهران: نشر قصه، ۱۳۸۱.

ضیمران، محمد. ژاک دریدا و متافیزیک حضور. تهران: هرمس، ۱۳۷۹.

ضیمران، محمد. میشل فوکو: دانش و قدرت. تهران: هرمس، ۱۳۷۸.

ضیمران، محمد. هنر و زیبایی. تهران: نشر کانون، ۱۳۷۷.

عضدانلو، حمید. ادوارد سعید. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۳.

غیاثی، محمدتقی. درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری. تهران: شعله‌ی اندیشه، ۱۳۶۸.

فرای، نورتروپ. تحلیل نقد. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.

فرای، نورتروپ. تخیل فرهیخته. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳.

فرای، نورتروپ. رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.

فردوسی، حمید رضا. پست‌مدرنیزم و نشانه‌شناسی در ادبیات داستانی. مشهد: سیاوش، ۱۳۷۶.

فرکلاف، نورمن. تحلیل انتقادیِ گفتمان. ترجمه‌ی فاطمه‌ی شایسته‌پیران و دیگران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۹.

فرنتسل، ایو. زندگی و آثار نیچه. تهران: آگاه، ۱۳۵۸.

فروم، اریش. زبان ازیادرفته: مقدمه‌ای بر درک زبان سمبولیک در رؤیا، داستان‌های کودکان و اساطیر. ابراهیم امانت. تهران: مروارید، ۱۳۴۹.

فروید، زیگموند. تفسیر خواب. ترجمهٔ شیوا رویگریان. تهران: مرکز، ۱۳۸۲.

فروید، زیگموند. تمدن و ملالت‌های آن. ترجمهٔ محمد مبشری. تهران: ماهی، ۱۳۸۳.

فروید، زیگموند. "خود و نهاد". ترجمهٔ حسین پاینده. ارغنون ۳، پاییز ۱۳۷۳؛ ص ۲۲۹-۲۵۲.

فروید، زیگموند. "داستایفسکی و پدرکشی". ترجمهٔ حسین پاینده. ارغنون ۳، پاییز ۱۳۷۳؛ ص ۲۵۳-۲۷۲.

فروید، زیگموند. روانکاوی. ترجمهٔ حسن صفوی. تهران: دانشکدهٔ علوم ارتباطات اجتماعی، ۱۳۵۰.

فروید، زیگموند. کاربرد تداعی آزاد در روانکاوی کلاسیک. گردآوری و ترجمهٔ سعید شجاع شفتی. تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.

فروید، زیگموند. مفهوم سادهٔ روانکاوی. ترجمهٔ فرید جواهرکلام. تهران: مروارید، ۱۳۴۲.

فروید، زیگموند. ناخوشایندی‌های فرهنگ: تمدن و ناخوشایندی‌های آن. ترجمهٔ امید مهرگان. تهران: گام نو، ۱۳۸۳.

فرهادپور، مراد. بادهای غربی. تهران: هرمس، ۱۳۸۲.

فرهادپور، مراد. عقل افسرده: تأملاتی درباب تفکر مدرن. تهران: طرح نو، ۱۳۷۸.

فرهادپور، مراد. "یادداشتی دربارهٔ زمان و روایت". ارغنون ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵؛ ص ۲۷ـ۳۸.

فریدمن، جین. فمینیسم. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. تهران: آشیان، ۱۳۸۱.

فریزر، جیمز جورج. شاخه‌ی زرین: پژوهشی در جادو و دین. ترجمه‌ی کاظم فیروزمند. تهران: آگاه، ۱۳۸۳.

فن. ک. ت. مفهوم فلسفه نزد ویتگنشتاین. ترجمهٔ کامران قره‌گزلی. تهران: مرکز، ۱۳۸۱.

فنولوزا، ارنست. واژه‌نگارهای چینی، رسانهٔ شعر. ترجمهٔ احمد اخوت. اصفهان: فردا، ۱۳۷۸.

فوتی، ورونیک م. هیدگر و شاعران. ترجمه‌ی عبدالعلی دستغیب. آبادان: پرسش، ۱۳۷۶.

فورستر، ادوارد مورگان. جنبه‌های رمان. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: جیبی، ۱۳۵۲.

فورست، لیلیان. رمانتیسیم. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

فورست، لیلیان و پیتر اسکرین. ناتورالیسم. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.

فوکو، میشل. اراده به دانستن. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی، ۱۳۸۳.

فوکو، میشل. این یک چپق نیست. ترجمهٔ مانی حقیقی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

فوکو، میشل. تاریخ جنون در عصر کلاسیک. ترجمهٔ فاطمه ولیانی. تهران: هرمس، ۱۳۸۱.

فوکو، میشل. مراقبت و تنبیه. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی، ۱۳۷۸.

فوکو، میشل. نظم گفتار. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: آگاه، ۱۳۷۸.

فوکو، میشل. "نقد چیست؟". ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی. ارغنون ۱۵، پاییز ۱۳۷۸؛ ص ۲۱۷ـ۲۴۰.

فوکو، میشل. نیچه، فروید مارکس. ترجمهٔ افشین جهاندیده و دیگران. تهران: هرمس، ۱۳۸۱.

فیشر، ارنست. ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی. ترجمهٔ فیروز شیروانلو. تهران: توس، ۱۳۴۸.

فین‌برگ، آندرو. "دمان و جهان مدرن". ترجمهٔ فضل‌الله پاکزاد. ارغنون ۱۱ و ۱۲، پائیز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۳۷۹ـ۳۹۱.

فیوری، جوزپه. آنتونیو گرامشی: زندگی مردی انقلابی. ترجمهٔ مهشید امیرشاهی. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۰.

قادری، بهزاد. "زبان ادبی به عنوان زبان نشانه‌ها". مجلهٔ زبانشناسی ۱۸، پائیز و زمستان ۱۳۷۱؛ ص ۲ـ۲۰.

قره‌باغی، علی‌اصغر. تبارشناسی پست‌مدرنیسم. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۰.

کاسیرر، ارنست. رساله‌ای در باب انسان؛ درآمدی بر فلسفهٔ فرهنگ. ترجمهٔ بزرگ نادرزاد. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳.

کاسیرر، ارنست. زبان و اسطوره. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: نقره، ۱۳۶۶.

کاسیرر، ارنست. فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک. جلد دوم: اندیشهٔ اسطوره‌ای. ترجمهٔ یدالله موقن. تهران: هرمس، ۱۳۷۸.

کالر، جاناتان. فردینان دو سوسور. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس، ۱۳۸۰.

کالر، جاناتان. نظریه‌ی ادبی؛ معرفی بسیار مختصر. ترجمه‌ی فرازانه طاهری. تهران: مرکز، ۱۳۸۲.

کالینیکوس، آلکس. نقد پست‌مدرنیسم. ترجمهٔ اعظم فرهادی. مشهد: نیکا، ۱۳۸۲.

کت‌فورد، جی. سی. یک نظریهٔ ترجمه از دیدگاه زبانشناسی: رساله‌ای در زبان‌شناسی کاربردی. ترجمهٔ احمد صدارتی. تهران: نشر نی، ۱۳۷۰.
کُرش، کارل. مارکسیسم و فلسفه. ترجمهٔ مجید وارسته. تهران: دات، ۱۳۸۲.
کروچه، بندتو. کلیات زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ فواد روحانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.
کوزنزهوی، دیوید. حلقهٔ انتقادی؛ ادبیات، تاریخ، هرمنوتیک فلسفی. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: گیل و روشنگران، ۱۳۷۱.
کهون، لارنس (ویراستار). متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم. ویراستار فارسی: عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی، ۱۳۸۱.
گادامر، هـ. گ. "افلاطون و شاعران". ترجمهٔ یوسف اباذری. ارغنون ۱۴، زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۴۹ ـ ۸۰.
گراس، دیوید. "طنز کنایی و آشفتگی‌های روح". ترجمهٔ حمید محرمیان معلم. ارغنون ۱۱/۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۴۶۱ ـ ۴۷۱.
گرانت، دیمیان. رئالیسم. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
گراهام، الپست و جو دوهرتی. "افق‌های پست‌مدرن". ترجمهٔ فرهنگ رجایی. منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر (مقالاتی دربارهٔ پست‌مدرنیسم). تهران: هرمس، ۱۳۷۵؛ ص ۱۳۱ ـ ۱۶۶.
گراهام، الپست و جو دوهرتی و مو مالک. "زمینه و زبان پست‌مدرنیسم". ترجمهٔ فرهنگ رجایی. منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر (مقالاتی دربارهٔ پست‌مدرنیسم). تهران: هرمس، ۱۳۷۹؛ ص ۷۱ ـ ۱۰۲.
گری، جان. "شاعران و متفکران؛ جایگاه‌شان در فلسفهٔ مارتین هایدگر". محمد سعید حنایی کاشانی. ارغنون ۱۴، زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۸۱ ـ ۹۸.
گریس، ویلیام جی.. ادبیات و بازتاب آن. ترجمهٔ بهروز عزب‌دفتری. تبریز: نیما.
گرین، ویلفرد و لی مورگان و ارل لیبر و جان ویلکینگهم. مبانی نقد ادبی. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
گلدمن، لوسین. جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان). ترجمهٔ محمد پوینده. تهران: چشمه، ۱۳۸۱.
گلدمن، لوسین. فلسفه و علوم انسانی. ترجمهٔ حسین اسدپور پیرانفر. تهران: جاویدان، ۱۳۵۷.
گلدمن، لوسین. نقد تکوینی. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۸.
گنتزلر، ادوین. نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر. ترجمهٔ علی صلح‌جو. تهران: هرمس، ۱۳۸۰.
گورین، ویلفرد. ال. و دیگران. راهنمای رویکردهای نقد ادبی. زهرا میهن‌خواه. تهران: اطلاعات، ۱۳۷۰.
گیبینز/ بوریمر، جان آر. سیاست پست‌مدرنیته: درآمدی بر فرهنگ و سیاست معاصر. ترجمهٔ منصور انصاری. تهران: گام نو، ۱۳۸۱.
گیدنز، آنتونی. پیامدهای مدرنیت. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
گیدنز، آنتونی و یورگن هابرماس و دیگران. مدرنیته و مدرنیسم؛ سیاست، فرهنگ و نظریهٔ اجتماعی. ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری. تهران: نقش جهان، ۱۳۷۸.
گیرو، پی‌یر. نشانه‌شناسی. ترجمه‌ی محمد نبوی. تهران: آگاه، ۱۳۸۰.
لاج، دیوید و یان وات و دیگران. نظریهٔ رمان. حسین پاینده. تهران: نشر نظر، ۱۳۷۴.
لایون، دیوید. پسامدرنیته. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: آشیان، ۱۳۸۰.
لچت، جان. پنجاه متفکر بزرگ معاصر: از ساختارگرایی تا پسامدرنیته. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: خجسته.

لش، اسکات. "پست‌مدرنیسم یا مدرنیسم". ترجمهٔ فاطمه گیوه‌چیان. منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر (مقالاتی دربارهٔ پست‌مدرنیسم). تهران: هرمس؛ ص ۱۰۳ ـ ۱۳۰.

لش، اسکات. جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمه‌ی حسن چاوشیان. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳. جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمه‌ی شاپور بهیان. تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. "درآمدی به سخن‌کاوی". مجلهٔ زبانشناسی ۱۷، بهار و تابستان ۱۳۷۱؛ ص ۹ ـ ۳۹.

لوتمن، یوری. نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما. ترجمهٔ مسعود اوحدی. تهران: سروش، ۱۳۷۰.

لوکاچ، جورج. جان و صورت. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: ماهی، ۱۳۸۲.

لوکاچ، جورج. نظریهٔ رمان. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: نشر قصه، ۱۳۸۱.

لوکاچ، جورج. نویسنده، نقد و فرهنگ. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. تهران: نشر دیگر، ۱۳۷۹.

لوکاچ، گئورگ. پژوهشی در رئالیسم اروپایی. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

لوکاچ، گئورگ. تاریخ و آگاهی طبقاتی: پژوهشی در دیالکتیک مارکسیستی. ترجمهٔ محمد جعفر پوینده. تهران: نشر تجربه، ۱۳۷۷.

لوکاچ، گئورگ. "درباب فلسفهٔ رمانتیک زندگی". مراد فرهادپور. ارغنون ۲، تابستان ۱۳۷۳؛ ص ۱ ـ ۱۷.

لوکاچ، گئورگ. در دفاع از "تاریخ و آگاهی طبقاتی": دنباله‌روی و دیالکتیک. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۳.

لوکاچ، گئورگ. "متافیزیک تراژدی". مراد فرهادپور. کتاب سروش ۳: تراژدی. تهران: سروش، ۱۳۷۷؛ ص ۳۱ ـ ۶۴.

لوکاچ، گئورگ. معنای رئالیسم معاصر. ترجمهٔ فریبرز سعادت. تهران: نیل، ۱۳۴۹.

لوکس، استیون (ویراستار). قدرت: فرّ انسانی یا شرّ شیطانی. ترجمه‌ی فرهنگ رجایی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰.

لونگینوس. در باب شکوه سخن. ترجمهٔ رضا سیدحسینی. تهران: نگاه، ۱۳۷۹.

لوی ـ استروس، کلود. اسطوره و تفکر مدرن. ترجمهٔ فاضل لاریجانی و علی جهان‌پولاد. تهران: فرزان روز، ۱۳۸۰.

لوی ـ استروس، کلود. اسطوره و معنا. ترجمهٔ شهرام خسروی. تهران: مشر مرکز، ۱۳۷۶.

لوی‌استروس، کلود. "بررسی ساختاری اسطوره". ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۱۳۵ ـ ۱۶۰.

لوی ـ استروس، کلود. مردم‌شناسی و هنر. ترجمهٔ حسین معصومی همدانی. تهران: گفتار، ۱۳۷۲.

لوی، پیر. "ترجمهٔ هنر کلامی". ترجمهٔ محبوبه مهاجر. فرهنگ ۶، بهار ۱۳۶۹؛ ص ۲۵۹ ـ ۲۷۰.

لوید، ژنویو. عقل مذکر: مردانگی و زنانگی در فلسفهٔ غرب. ترجمهٔ محبوبه مهاجر. تهران: نشر نی، ۱۳۸۱.

لیچ، ادموند. لوی‌استروس. ترجمهٔ حمید عنایت. تهران: خوارزمی، ۱۳۵۰.

لیزرف، نیکولای و دیگران. زیبایی‌شناسی نوین (ده مقاله). مهدی پرتوی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲.

لیشتهایم، جورج. لوکاچ. ترجمهٔ بهزاد باشی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۱.

لیف‌شیتز، میخاییل. فلسفه‌ی هنر از دیدگاه مارکس. ترجمه‌ی مجید مددی. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۱.

لیوتار، ژان‌فرانسوا. پدیده‌شناسی. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی، ۱۳۷۵.

لیوتار، ژان‌فرانسوا. وضعیت پست‌مدرن: گزارشی درباره‌ٔ دانش. ترجمه‌ٔ حسینعلی نوذری. تهران: گام نو، ۱۳۸۰.
ماتسیوس، ویلم. "کارنامه‌ٔ ده‌ساله‌ٔ مکتب پراگ". محمد طباطبایی. مجله‌ٔ زبانشناسی ۴، پائیز و زمستان ۱۳۶۴؛ ص ۱۹ـ۳۲.
مارکس، کارل. درباره‌ٔ مسئله‌ٔ یهود و گامی در نقد فلسفه‌ٔ حقوق. ترجمه‌ٔ مرتضی محیط. تهران: اختران، ۱۳۸۰.
مارکس، کارل. دستنوشته‌های اقتصادی ـ فلسفی ۱۸۴۴. ترجمه‌ٔ حسن مرتضوی. تهران: آگاه، ۱۳۷۷.
مارکس، کارل. سرمایه (کاپیتال). (جلد اول). ترجمه‌ٔ ایرج اسکندری. بی‌جا: بی‌نا، ۱۳۵۲.
مارکس، کارل. "قطعات برگزیده از آثار اولیه‌ٔ مارکس". ترجمه‌ٔ مجید مددی. ارغنون ۳، پاییز ۱۳۷۳؛ ص ۲۹ـ۵۸.
مارکس، کارل. گروندریسه: مبانی نقد اقتصاد سیاسی (۲ جلد). ترجمه‌ٔ باقر پرهام و احمد تدین. تهران: آگاه، ۱۳۶۳.
مارکس، کارل و فریدریش انگلس و گئورگی پلخانف. لودویگ فوئرباخ و ایدئولوژی آلمانی. ترجمه‌ٔ پرویز بابایی. تهران: چشمه، ۱۳۷۹.
مارکوزه، هربرت. انسان تک‌ساحتی. ترجمه‌ٔ محسن مؤیدی. تهران: جیبی، ۱۳۵۰.
مارکوزه، هربرت. بُعد زیباشناختی. ترجمه‌ٔ داریوش مهرجویی. تهران: اسپرک، ۱۳۶۸.
مارکوزه، هربرت. گفتاری در رهایی. ترجمان محمود کتابی. آبادان: پرسش، ۱۳۸۰.
مانهایم، کارل. ایدئولوژی و اوتوپیا: مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی شناخت. (ویراست دوم). ترجمه‌ٔ فریبرز مجیدی. تهران: سمت، ۱۳۸۰.
مرچنت، ملوین. کمدی. ترجمه‌ی فیروزه مهاجر. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
مرلوپونتی، موریس. در ستایش فلسفه. ترجمه‌ٔ ستاره‌ی هومن. تهران: مرکز، ۱۳۷۵.
مشیرزاده، حمیرا. از جنبش تا نظریه‌ٔ اجتماعی: تاریخ دو قرن فمینیسم. تهران: شیرازه، ۱۳۸۲.
مک‌گین، ماری. ویتگنشتاین و پژوهش‌های فلسفی. ترجمه‌ٔ ایرج قانونی. تهران: نشر نی، ۱۳۸۲.
مک‌لنان، دیوید. ایدئولوژی. محمد رفیعی مهرآبادی. تهران: آشیان، ۱۳۸۰.
مک‌لنان، گرگور. پلورالیسم. جهانگیر معینی. تهران: آشیان، ۱۳۸۱.
مک‌نالی، دیوید. "زبان، تاریخ و مبارزه‌ی طبقاتی". ترجمه‌ٔ پرویز صداقت. پسامدرنیسم در بوته‌ی نقد. گزینش و ویرایش خسرو پارسا. تهران: آگاه، ۱۳۷۵؛ ص ۹۴-۷۱.
موری، جان کورتنی. "انسان بی‌خدای عصر نوگرایی و عصر فرانوگرایی". ترجمه‌ٔ هدایت علوی‌تبار. ارغنون ۱۲ و ۱۱، پائیز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۴۰۱ـ۴۳۵.
مهاجر، مهران و محمد نبوی. به سوی زبان‌شناسی شعر: ره‌یافتی نقش‌گرا. تهران: نشر مرکز.
میرصادقی، جمال. عناصر داستان. تهران: شفا، ۱۳۶۴.
میک‌سینزوود، الن. "دستور کار پسامدرن چیست". ترجمه‌ٔ پرویز صداقت. پسامدرنیسم در بوته‌ی نقد. گزینش و ویرایش خسرو پارسا. تهران: آگاه، ۱۳۷۵؛ ص ۱۵ ـ ۳۰.
میلر، پیتر. سوژه، استیلا و قدرت در نگاه هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو. ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی، ۱۳۸۲.
میلر، جرالد ر. ارتباط کلامی (تحلیل معانی بیان). ترجمه‌ٔ علی ذکاوتی قراگزلو. تهران: سروش، ۱۳۶۸.

میلر، جی. هیلیس. "روایت". ترجمهٔ منصور براهیمی. روایت و ضد روایت. زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۷۳ـ۸۸.
میلز، سارا. گفتمان. ترجمهٔ فتاح محمدی. زنجان: هزارهٔ سوم، ۱۳۸۲.
میور، ادوین. ساخت رمان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳. ساخت نوول. ترجمهٔ فرخ تمیمی. تهران: بزرگمهر، ۱۳۷۴.
نجف‌زاده، رضا (گزیده، مقدمه، ترجمه). مارکسیسم غربی و مکتب فرانکفورت|پسامارکسیسم آنتونیو نگری و مایکل هارت. تهران: قصیده‌سرا، ۱۳۸۱.
نوذری، حسینعلی. بازخوانی هابرماس. تهران: چشمه، ۱۳۸۱.
نوریس، کریستوفر. شالوده‌شکنی. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: شیرازه، ۱۳۸۰.
نوریس، کریستوفر، و اندرو بنیامین. ساختارزدای (دی‌کانستراکشن) چیست؟ ترجمه و تحقیق مهندسین مشاور توان. تهران: روشنگران، ۱۳۷۴.
نیچه، فریدریش. تبارشناسی اخلاق. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: آگاه، ۱۳۷۷.
نیچه، فریدریش. چنین گفت زرتشت: کتابی برای همه کس و هیچ کس. (ویراست پنجم). ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۱.
نیچه، فریدریش. "درباب حقیقت و دروغ به مفهومی غیر اخلاقی". ترجمهٔ مراد فرهادپور. ارغنون ۳، پاییز ۱۳۷۳؛ ص ۱۲۱ـ۱۳۶.
نیچه، فریدریش. "درباب فواید و مضار تاریخ برای زندگی". ترجمهٔ مراد فرهادپور. ارغنون ۳، پاییز ۱۳۷۳؛ ص ۱۳۷ـ۱۸۴.
نیچه، فریدریش. فراسوی نیک و بد. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۲.
نیچه، فریدریش. فلسفه، معرفت و حقیقت. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: هرمس، ۱۳۸۰.
نیچه، فریدریش. واگنر در بایروت، نیچه علیه واگنر. ترجمهٔ ابوتراب سهراب و عباس کاشف. [تهران]: آگاه، ۱۳۷۹.
نیچه، فریدریش و مارتین هیدگر و ... هرمنوتیک مدرن: گزینه‌ی جستارها. ترجمه‌ی بابک احمدی و مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
نیکولز، بیل. ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی در سینما. علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس، ۱۳۷۸.
نیوتون ک. ام. "هرمنوتیک". ترجمهٔ یوسف اباذری. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۱۸۳ـ۲۰۲.
واترز، مالکوم (ویراستار). جامعه‌ی سنتی و جامعهٔ مدرن: مدرنیته؛ مفاهیم انتقادی. ترجمهٔ مسعود انصاری. تهران: نقش جهان، ۱۳۸۱.
والت، مارجری ال دی. "چندگانگی قرائت رمان: سازمان اجتماعی تفسیر". حسن چاوشیان. ارغنون ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵؛ ص ۱۸۱ـ۲۱۹.
والری، پل. "شعر و تفکر انتزاعی". هاله لاجوردی. ارغنون ۱۴، زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۱ـ۲۶.
واینسهایمر، جوئل. هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی: مروری بر آرای گادامر در گسترهٔ هرمنوتیک. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: ققنوس، ۱۳۸۱.
وبر، ماکس. اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان و پریسا منوچهری کاشانی. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

وبر، ماکس. دین، قدرت، جامعه. ترجمهٔ احمد تدین. تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
وبر، ماکس. روش‌شناسی علوم اجتماعی. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهرن: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
وبستر، راجر. "ژاک دریدا و واسازی متن". عباس بارانی. ارغنون ۴، زمستان ۱۳۷۳؛ ص ۲۵۱ ـ ۲۵۶.
ولز، هاری ک. بررسی انتقادی روانکاوی. ترجمهٔ مصطفی مفیدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۶.
ولف، جانت. تولید اجتماع هنر. ترجمهٔ نیرهٔ توکلی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۷.
ولک، رنه. تاریخ نقد جدید. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر، (ج ۱) ۱۳۷۳، (ج ۲) ۱۳۷۴، (ج ۳) ۱۳۷۵، (ج ۴/۱) ۱۳۷۷، (ج ۴/۲) ۱۳۷۹.
ولک، رنه. "رمانتیسم در ادبیات". ترجمهٔ امیرحسین رنجبر. ارغنون ۲، تابستان ۱۳۷۳؛ ص ۱۹ ـ ۴۶.
ولک، رنه، و آوستن وارن. نظریهٔ ادبیات. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
ولک، رنه، و دیگران. چشم‌اندازی از ادبیات و هنر. ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمد تقی (امیر) صدقیانی. تهران: معین، ۱۳۷۰.
ون‌دایک، تئون اِی. مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی. ترجمه‌ی پیروز ایزدی و دیگران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۸۲.
وولف، ویرجینیا. اتاقی از آنِ خود. ترجمهٔ صفورا نوربخش. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
وولن، پیتر. نشانه‌ها و معنا در سینما. ترجمهٔ عبدالله تربیت و بهمن طاهری. تهران: سروش، ۱۳۶۹. نشانه‌ها و معنا در سینما. ترجمهٔ ناصر زراعتی. تهران: تیراژه، ۱۳۶۳.
ویتگنشتاین، لودویک. پژوهش‌های فلسفی. ترجمهٔ فریدون فاطمی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
ویتگنشتاین، لودویک. "تأملاتی درباب فرهنگ و هنر و ادبیات". ترجمهٔ حسین پاینده. ارغنون ۷/۸، پاییز و زمستان ۱۳۷۴؛ ص ۳۴۱ ـ ۳۵۶.
ویتگنشتاین، لودویک. درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ امید مهرگان. تهران: گسترش هنر، ۱۳۸۰.
ویتگنشتاین، لودویک. فرهنگ و ارزش. ترجمهٔ امید مهرگان. تهران: گام نو، ۱۳۸۱.
ویگزل، فیث. "رؤیا و تخیل در ابلوموف". ترجمهٔ حسینعلی نوذری. ارغنون ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵؛ ص ۳۵۱ ـ ۳۷۰.
ویگوتسکی، لوسمینوویچ. روانشناسی هنر. بهروز عزب‌دفتری. تبریز: دانشگاه تبریز، ۱۳۷۷.
ویگوتسگی، ل. اندیشه و زبان. ترجمهٔ حبیب‌الله قاسم‌زاده. تهران: آفتاب.
ویلم‌برتنز، یوهانس. نظریه‌ی ادبی. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر، ۱۳۸۲.
وینچ، پیتر. ایدهٔ علم اجتماعی و پیوند آن با فلسفه. ترجمهٔ سمت. تهران: سمت، ۱۳۷۲.
هابرماس، یورگن. بحران مشروعیت: تئوری دولت سرمایه‌داری مدرن. ترجمهٔ جهانگیر معینی. تهران: گام نو، ۱۳۸۰.
هابرماس، یورگن. جهانی شدن و آینده‌ی دموکراسی. ترجمهٔ کمال پولادی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
هابرماس، یورگن. "درهم‌تنیدگی اسطوره و روشنگری: ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو". ترجمهٔ علی مرتضویان. ارغنون ۱۱/۱۲، پائیز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۲۹۱ ـ ۳۱۶.

هابرماس، یورگن. "علم و تکنولوژی در مقام ایدئولوژی". ترجمهٔ علی مرتضویان. ارغنون ۱، بهار ۱۳۷۳؛ ص ۶۹ـ۹۲.
هارلند، ریچارد. ابرساختگرایی و پساساختگرایی. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: حوزه‌ی هنری، ۱۳۸۰.
هارلند، ریچارد. درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاتون تا بارت. ترجمهٔ علی معصومی، شاپور جورکش و دیگران. تهران: چشمه، ۱۳۸۲.
هالوب، رناته. آنتونیو گرامشی؛ فراسوی مارکسیسم و پسامدرنیسم. محسن حکیمی. تهران: چشمه، ۱۳۷۴.
هال، ورنان. تاریخچهٔ نقد ادبی. احمد همتی. تهران: روزنه، ۱۳۷۹. تاریخچهٔ نقد ادبی. ترجمهٔ هادی آقاجانی و محمد فروزانی و فرید پروانه. تهران: رهنما، ۱۳۷۹.
هال، هریسون. "حیث التفاتی و جهان: بخش نخست وجود و زمان". ترجمهٔ بهزاد برکت. ارغنون ۱۱/۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۱۶۱ـ۱۸۰.
هامبورگر، میکائیل. "شعر و سیاست ناب". مراد فرهادپور. ارغنون ۱۴، زمستان ۱۳۷۷؛ ص ۱۶۹ـ۲۰۸.
هام، مگی و دیگران. فرهنگ نظریه‌های فمینیستی. ترجمه‌ی فیروزه‌ی مهاجر، نوشین احمدی خراسانی، فرخ قره‌داغی. تهران: نشر توسعه، ۱۳۸۲.
هاوکس، ترنس. استعاره. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.
هایدگر، مارتین. "پرسش از تکنولوژی". ترجمهٔ شاپور اعتماد. ارغنون ۱، بهار ۱۳۷۳؛ ص ۱ـ۳۰.
هایدگر، مارتین. "عصر تصویر جهان". ترجمهٔ یوسف اباذری. ارغنون ۱۱/۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۷۵؛ ص ۱ـ۳۰.
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش. فنومنولوژی روح (پدیدارشناسی ذهن). ترجمهٔ زیبا جبلی. تهران: شفیعی، ۱۳۸۲.
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش. مقدمه بر پدیدارشناسی روح. ترجمه‌ی محمود عبادیان. ارومیه: انزلی، ۱۳۶۷.
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش. مقدمه بر زیبایی‌شناسی. ترجمه‌ی محمود عبادیان. تهران: آوازه، ۱۳۶۳.
هنفلینگ، اُسوالد. چیستی هنر. ترجمهٔ علی رامین. تهران: هرمس، ۱۳۷۷.
هورکهایمر، ماکس. سپیده‌دمان فلسفه‌ی تاریخ بورژوایی. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نشر نی، ۱۳۷۶.
هورکهایمر، ماکس. "عقل علیه عقل: ملاحظاتی درباب روشنگری". ترجمهٔ ی. اباذری، م. فرهادپور. ارغنون ۱۵، پاییز ۱۳۷۸؛ ص ۱۶۹ـ۱۸۰.
هوسرل، ادموند. ایدهٔ پدیده‌شناسی. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی، ۱۳۷۲.
هوف، گراهام. گفتاری دربارهٔ نقد. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۵.
هولاب، رابرت. یورگن هابرماس: نقد در حوزه‌ی عمومی. ترجمهٔ حسین بشیریه. تهران: نشر نی، ۱۳۷۵.
هولتن، اورلی. مقدمه بر تئاتر: آینهٔ طبیعت. ترجمهٔ محبوبه مهاجر. تهران: سروش.
هیدگر، مارتین. درآمدِ وجود و زمان. ترجمان منوچهر اسدی. آبادان: پرسش، ۱۳۸۰.
یاوری، حورا. روانکاوی و ادبیات: دو متن، دو انسان، دو جهان. تهران: تاریخ ایران، ۱۳۷۴.
یزدانجو، پیام (تدوین و ترجمه). به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبیات. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

یزدانجو، پیام (گزینش و ترجمه). ادبیات پسامدرن. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
یونگ، کارل گوستاو. اسطوره‌ای نو: نشانه‌هایی در آسمان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
یونگ، کارل گوستاو. تحلیل رویا: گفتارهایی در تعبیر و تفسیر رویا. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر افکار، ۱۳۷۷.
یونگ، کارل گوستاو. جهان‌نگری. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس، ۱۳۷۲.
یونگ، کارل گوستاو. خاطرات ، رؤیاها، اندیشه‌ها. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰.
یونگ، کارل گوستاو. ضمیر پنهان: نفس نامکشوف. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.
یونگ، کارل گوستاو، و دیگران. انسان و سمبولهایش. ترجمهٔ ابوطالب صارمی. تهران: کتاب پایا، ۱۳۵۹. انسان و سمبولهایش. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی، ۱۳۷۷.

واژه‌نامه‌ی فارسی ـ انگلیسی

آخرزمانی — apocalyptic
آدم‌گون‌سازی — personification
آرایش — configuration
آرمانی‌سازی — idealization
آشکارگی — aletheia
آشنایی‌زدایی — defamiliarization
آگاهی کاذب — false consciousness
آیرونی — irony
آیرونی پایدار — stable irony
آیرونی تقدیر — irony of fate
آیرونی رویداد — irony of events
آیرونی کیهانی — cosmic irony
آیرونی متافیزیکی — metaphysical irony
آیرونی موقعیتی — situational irony
آیرونی ناب — pure irony
ابرزنانگی — super-femininity
ابرمن — superego
ابزاریّت — instrumentality
ابهام — ambiguity
اثر — work
اثردزدانه — plagiaristic
اجرای شفاهی — oral performance
اختگی — castration
ادبیات تطبیقی — comparative literature
ادبیات شبانی — pastoral literature
ادبیّت — literariness
ادغام — condensation
ادغام افق‌ها — fusion of horizons
ارتباط زبانی — linguistic communication
ارجاعی — referential
ارزش‌داوری — value judgement
ارزیابی زیبایی‌شناختی — aesthetic appreciation
استبداد مذکر — male tyrany
استعاره — metaphor
استعاره‌پردازی — metaphorization
اسطوره — myth
اسطوره‌بن — mytheme
اسطوره‌زدایی — demythologizing
اسم‌سازی — nominalization
اشاعه — dissemination
اصل شیوه‌ی بیان — maxim of manner
اصل کمیت — maxim of quantity
اصل کیفیت — maxim of quality
اصل موضوعیت — maxim of relation
اضطراب اختگی — casteration anxiety
اضطراب تأثیر — anxiety of influence
اظهاری — constative
اعوجاج — distortion
اغراق — exageration
افق انتظار — horizon of expectation

افق ایدئولوژیک	ideological horizon
افق مفسر	interpreter's horizon
اقتدار	authority
اقتدار روایی	narrative authority
الوهیت‌زدایی	kenosis
انباشت معنایی	semantic accumulation
انتزاع	abstraction
انسان‌شناسی ساختاری	structural anthropology
انسان‌شناسی فرهنگی	cultural anthropology
انسانگرایی	humanism
انسجام	coherence
انسجام پیرنگ‌بنیاد	plot-based coherence
انسجام شخصیت‌بنیاد	character-based coherence
انضمامی‌سازی	concretization
انگیختگی	motivation
ایدئولوژی	ideology
ایدئولوژی‌بُن	ideologeme
ایزوتوپی	isotopy
ایزوتوپی درون‌مایه‌ای	thematic isotopy
ایزوتوپی دستوری	grammatical isotopy
ایزوتوپی کنشی	actorial isotopy
ایزوتوپی مجازی	figurative isotopy
ایزوتوپی معنایی	semantic isotopy
بازآرایی	rearrangement
بازاسطوره‌پردازی	remythologizing
بازتولید	reproduction
بازتولید فرهنگی	cultural reproduction
بازسازی تاریخی	historical reconstruction
بازنمادپردازی	resymbolization
بازنمایی	representation
بازنمود ذهنی	mental representation
بازی	play
بازی‌بن	ludeme
باستان‌شناسی دانش	archeology of knowledge
باستان‌شناسی سکوت	archeology of silence
بافت	context
بافتار	texture
بافت‌محور	context-oriented
بافت موقعیتی	context of situation
بالاد	ballad
بت‌وارگی کالاها	fetishism of commodities
بت‌وارگی معنا	fetishism of meaning
بداهه‌پردازی	improvization
بدخوانی	misreading
بدخوانی خلاق	misprision
بدخوانی خلاق انتقادی	critical misprision
بدخوانی خلاق شاعرانه	poetical misprision
بدعت واگویی	heresy of paraphrase
برجسته‌سازی	foregrounding
برخوانی	recital
برون‌ادبی	extraliterary
برون‌بودگی	exteriority
برون‌زبانی	extralinguistic
برون‌زیبایی‌شناختی	extraaesthetic
برون‌فردی	extrapersonal
برون‌متنیّت	extratextuality
برون‌هنری	extra-artistic
بستار	closure
بسته‌گی	closedness
بن‌مایه	motif
بوطیقا	poetics
بوطیقای ادغام	integrationist poetics
بوطیقای جامعه‌شناختی	sociological poetics
بوطیقای فرهنگی	cultural poetics
بهره‌ور	beneficiary
به‌هم‌فشردگی	condensation
بیان	diction
بی‌پیش‌انگاشت	presuppositionless
بیشینه‌بافت	maximum-context
بیگانه‌ساز	alienating
بی‌مرکز	decentered
بیناذهنی	intersubjective
بینارشته‌ای	interdisciplinary
بیناسوژگی	intersubjectivity
بیناگفتمانی	interdiscursive
بینامتنیّت	intertextuality

بی‌نشان unmarked
پادروایت counter-narrative
پادسوژه antit-subject
پادکلام‌محور anti-logocentric
پادنشانه anti-sign
پادوالایی counter-sublime, the
پالایش *catharsis*
پایگان نقشی functional hierarchy
پدیدارشناسی استعلایی transcendental phenomenology
پرتاب‌شدگی thrownness
پساساختارگرایی poststructuralism
پسانقد postcriticism
پس‌نگری retention
پیام message
پیرامتنیّت paratextuality
پیرنگ plot
پیرنگ‌بنیاد plot-driven
پیش‌آگاه preconscious
پیشازبانی preverbal
پیشازیبایی‌شناختی preaesthetic
پیش‌انگاشت presupposition
پیش‌بستار foreclosure
پیش‌داوری prejudice
پیش‌ساختاردهی prestructuring
پیش‌فهم pre-understanding
پیش‌نگری protention
تاریخ ادبی literary history
تاریخ‌مند historicized
تاریخ‌مندی historicity
تاریخ‌نگاری historiography
تاریخ‌نگاری ادبی literary historiography
تاریخی‌باوری historicism
تاریخیّت historicity
تجویزی 1. normative 2. prescriptive
تخصیص appropriation
تخطی transgression
تخطی دوگانه dyadic *écart*
تداعی آزاد free association
تراتاریخی transhistorical
تَراسوژگی transubjectivity
ترافرهنگی transcultural
ترامتنیّت transtextuality
ترانه‌ی حماسی epic song
ترجمه‌ی بینازبانی interlingual translation
ترجمه‌ی درون‌زبانی intralingual translation
ترجمه‌ی بینانشانه‌ای intersemiotic translation
تصویر image
تصویر آوایی sound image
تعامل ارتباطی communicative interaction
تعبیر interpretant
تعلیق bracketing
تعویق defferal
تفاوت *différence*
تفاوط *différance*
تفسیر interpretation
تقابل دوگانی binary opposition
تقلید immitation
تکرار ترابافتی transcontextual repetition
تک‌گویگی monologism
تلمیح allusion
تمامیت‌بخشی totalization
تمثیل allegory
تمهید device
تنِ جنسی‌شده sexualized body
تنوع سبکی stylistic variation
توانش competence
توانش ادبی literary competence
توانش ارتباطی communicative competence
توصیفی descriptive
تولیدات فرهنگی cultural products
جا به جایی displacement
جامعه‌شناسی تعامل کلامی ethnomethodology
جامعه‌نگاشت sociogram
جانشینی paradigmatic
جباریت گذشته tyranny of the past

جناس	pun
جنسیت	gender
چارچوب ارجاع	frame of reference
چندآوایگی	polyphony
چندارزشی	plurivalence, polyvalent
چندزبان‌گونگی	heteroglossia
چندسویگی	many-sidedness
چندفرهنگی	multicultural
چندلایه	multiplanar
چندنشانه‌ای	multisemiotic
چندنظامه‌ی ادبی	literary polysystem
چندنقشی	plurifunctional, polyfunctional
چیستان	enigma
حاشیه	margin
حاشیه‌پردازی	digression
حرکت روایی	narrative move
حسرت‌بارگی	nostalgia
حسرت قضیب	penis envy
حشو	redundancy
حضور	presence
حقیقت‌نمایی	verisimilitude
حکایت	conte
حوزه‌ی خصوصی	private domain
حوزه‌ی عمومی	public domain
خداکلام‌محوری	theologocentrism
خرد ابزاری	instrumental reason
خرد انتقادی	critical reason
خرده‌ژانر	subgenre
خرده‌متن	subtext
خرده‌نظام	subsystem
خفض جناح	understatement
خلاقیت	creativity
خوانش دقیق	close reading
خوانش ردیابانه	symptomatic reading
خواننده	reader
خواننده‌پژوهی	reader study
خواننده‌محور	reader-centered
خواننده‌مدار	reader-oriented
خواننده‌ی آرمانی	ideal reader
خواننده‌ی ضمنی	implied reader
خواننده‌ی فرضی	hypothetical reader
خواننده‌ی مطلع	informed reader
خواننده‌ی مقاوم	resisting reader
خوانه	*lexie*
خود	self
خودآگاه	conscious
خودآگاهی مضاعف	double consciousness
خودارجاع	self-referential
خوداصالت‌بخش	self-authenticating
خودانکارگرانه	self-denying
خودبازتابنده	self-reflexive
خودبودگی	selfhood
خودپاره‌گی	self-devision
خودتحقق‌بخشی	self-realization
خودتعویق‌گر	self-differing
خودتمامیت‌بخشی	self-totalizing
خودرازآمیخته	self-mystified
خودساخت‌شکن	self-deconstructing
خودغایت‌انگار	autotelic
خودکاوی	self-analysis
خودگویی	autodiegesis
خودناباوری	self-doubt
خودنگرانه	self-reflexive
خودنگری	self-reflection
خودویران‌ساز	self-subversive
خوش‌نوایی	euphony
داستان	1. fiction 2. story
دال	signifier
دال شناور	floating signifier
دانش فرهنگی	cultural knowledge
درزمانی	diachrony
درون‌ادبی	intraliterary
درون‌روانی	intrapsychic
درون‌مایه	theme
درون‌مایه‌شناسی	thematics
درون‌مایه‌شناسی پیکره‌ای	copus thematics

فارسی	English
درون‌مایه‌شناسی تبیینی	explicative thematics
درون‌مایه‌شناسی تطبیقی	comparative thematics
درون‌مایه‌شناسی فرهنگی	cultural thematics
درون‌نگری	introspection
درونه‌گیری	embedding
درونه‌گیریِ روایی	narrative embedding
دریافت	reception
دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت	Ideological State Apparatuses
دسیسه	intrigue
دلالت	signification
دلالت صریح	denotation
دلالت ضمنی	connotation
دل‌بخواهی	arbitrary
دوجنس‌گرایی	bisexuality
دورِ هرمنوتیکی	hermeneutic cycle
دیگربودگی	otherness
دیگرگویی	heterodiegesis
دیگری	other
دیگریِ ترافردی	transindividual other
ذات‌باوری	essentialism
رابطه‌ی جانشینی	paradigmatic relation
رابطه‌ی هم‌نشینی	syntagmatic relation
رازپردازی	mystification
راوی	narrator
راوی اول‌شخص	first-person narrator
راوی برون‌گوی	extradiegetic narrator
راوی خودگوی	autodiegetic narrator
راوی دانای کل	omniscient narrotor
راوی درون‌گوی	intradiegetic narrator
راوی دیگرگوی	heterodiegetic narrator
راوی سوم‌شخص	third-person narrator
راوی غیرِشخصی	impersonal narrator
راوی هم‌گوی	homodiegetic narrator
رتوریک	rhetoric
رسانه	medium
رمان مراسله‌ای	epistolary novel
رمزپرداخته	coded
رمزگان	code
رمزگان ارجاعی	referential code
رمزگان پروآیروتیک	proairetic code
رمزگان فرهنگی	cultural code
رمزگان معنایی	semic code
رمزگان نمادین	symbolic code
رمزگان هرمنوتیکی	hermeneutic code
رمزگذاری	encoding
رمزگشایی	deciphering
روان‌شناسی تحلیلی	analytic psychology
روایت	narration
روایت‌بن	narreme
روایت‌پژوهی	narrative study
روایت‌شناسی	narratology
روایت‌مندی	narrativity
روایت نامعتبر	unreliable narrative
روبنا	superstructure
روساخت	surface structure
ریخت‌شناسی	morphology
ریشه‌شناسی عامیانه	folk etymology
زبان‌شناسی انتقادی	critical linguistics
زبان‌شناسی نقش‌گرا	functional linguistics
زبان نقش‌مند	functional language
زمان‌مندی	temporaltiy
زمان نقلی	diegetic time
زنانگی	femininity
زنایش	gynesis
زنیّت	womanhood
زیبایی‌شناسی	aesthetics
زیبایی‌شناسی توجه	aesthetics of attention
زیبایی‌شناسی دریافت	aesthetics of reception, *Rezeptionsästhetik*
زیبایی‌شناسی شیوه‌گرا	mannerist aesthetic
زیبایی‌شناسی منفیّت	aesthetics of negativity
زیبایی‌شناسی نیّت	aesthetics of intention
زیربنا	base
زیست‌جهان	life-world, *lebenswelt*
ژانرکاوی	genre analysis

ژرف‌ساخت	deep structure
ساختار جذب	structure of appeal
ساختاردهی	structuration
ساختار روایی	narrative structure
ساختار قدرت	structure of power
ساختارگرایی	structuralism
ساختارمندی	structurality
ساخت‌دهی	structuring
ساخت‌زدایی	destructuring
ساخت‌شکنی	deconstruction
ساخت‌مند	structured
سبک	style
سبک‌بُن	styleme
سبک‌پردازی	stylization
سبک‌شناسی	stylistics
سبک‌شناسی تأثری	affective stylistics
سبک‌مند	stylized
سپهر سوژگانی	subjective sphere
ستم فرهنگی	cultural oppression
سخره ـ حماسه	mock-epic
سخن	discourse
سرروایت	protonarrative
سرگردانی معنا	wandering of meaning
سرنوشتار	arche-writing
سطح شبه‌نقلی	pseudodiegetic plane
سطح فرانقلی	metadiegetic plane
سطح نقلی	diegetic plane
سنّت	tradition
سنت شفاهی	oral tradition
سنخ‌شناسی	typology
سواد فرهنگی	cultural history
سوژگی	subjectivity
سوژه‌محور	subject-centered
سوژه‌ی ادراک‌گر	percieving subject
سوژه‌ی جنسیت‌یافته	gendered subject
سوژه‌ی دوپاره	split subject
سوژه‌ی سخن‌گو	speaking subject
سیاهیّت	blackness
شأن مرجعیت	canonical satus
شخصیت	character
شخصیت‌پردازی	characterization
شخصیت جامع	round character
شخصیت ساده	flat character
شعر حماسی	epic poetry
شعر روستایی	georgic
شعر شفاهی	oral poetry
شعر قهرمانی	heroic poetry
شمایل	icon
شمایل‌شکنی	iconoclasm
شمایل‌شناسی	iconology
شمایل‌نگاری	iconography
شمایلیت	iconocity
شیوه‌ی تولید	mode of production
شیوه‌ی تولید ادبی	literary mode of production
شیءشدگی	reification
صدای محذوف	excluded voice
صنعت فرهنگ	culture industry
صورت‌بندی	formation
صورت‌بندی اجتماعی	social formation
صورت‌بندی گفتمانی	discursive formation
صورت‌گرایی	formalism
صورت‌گرایی روسی	Russian Formalism
صوری‌سازی	formalization
ضرب‌المثل	proverb
ضمیمه‌گی	supplementarity
طبیعی‌زدایی	denaturalizing
طبیعی‌سازی	naturalization
طرح روایی	narrative design
طرح‌های درون‌مایه‌ای	thematic schemata
طرز بیان	diction
عاملیت	agency
عدم تجانس	incongruity
عدم تعین	indeterminacy
عریان‌سازی	laying bare
علامت	signal
عنصر روایی	*actant*

عوالم گفتمانی discursive universes
غایت‌ستیز antiteleological
غیاب absence
غیرِکلامی nonverbal
فاصله‌گذار distancing
فراانتقادی metacritical
فرابازیانه metaludic
فراتاریخ metahistory
فراجمله‌ای suprasentential
فراداستان تاریخ‌نگارانه historiographic metafiction
فرازبان metalanguage
فرازبان‌شناسی metalinguistics
فرافردی supra-individual
فرانشانه‌شناختی metasemiotic
فرانقد metacriticism
فرانمایش 1. metadrama 2. metatheatre
فرستنده addresser
فروادبی subliterary
فرومردانگی sub-masculinity
فرهنگ culture
فرهنگ اسطوره‌محور myth-oriented culture
فرهنگ پست low culture
فرهنگ توده‌ای mass culture
فرهنگ رمزگان‌محور code-oriented culture
فرهنگ عامه 1. popular culture 2. folklore
فرهنگ متن‌محور text-oriented culture
فرهنگ نشانه‌محور sign-oriented culture
فرهنگ والا high culture
فقدان lack
فقه‌اللغه phylology
فمینیسم feminism
فولکلورشناس folklorist
فهم understanding
فهم پیش‌مفهومی preconceptual understanding
قافیه rhyme
قراردادهای ادبی literary conventions
قراردادی conventional
قضیب‌کلام‌محوری phallologocentrism
قضیب‌محوری phallocentrism
قیاس analogy
کارکرد function
کارکرد ارجاعی referential function
کارکرد عاطفی emotive function
کارکرد فرازبانی metalinguistic function
کارکرد کنایی conative function
کارکرد هم‌سخنی phatic function
کارکرد هنری poetic function
کارناوال carnival
کالاشدگی commodification
کانونی‌سازی focalization
کثرت‌گرایی pluralism
کرداری performative
کلام discourse
کلام دوصدایی double-voiced word
کلام‌محوری logocentrism
کلان‌روایت master narrative
کمال fullness
کنش performance
کنش ارتباطی communicative action
کنش القایی perlocutionary act
کنش بیانی locutionary act
کنش‌پذیر patient
کنش کارگفتی illocutionary act
کنش کلامی speech act
کنش‌گر agent
کنش‌گر اجتماعی social actor
کنش‌های گفتمانی discursive practices
کهن‌الگو archetype
کهن‌الگوی سایه shadow archetype
کیف *jouissance*
گذارگرا transitionalist
گره‌افکنی complicayion
گره‌گشایی denouement
گزاره‌نما pseudostatement

گزینش سبکی	stylistic choice
گشودار	disclosure
گشوده‌گی	openness
گفت‌کرد	*énonciation*
گفتمان	discourse
گفتمان اقناعی	persuasive discourse
گفتمان‌کاوی	discourse analysis
گفته	utterance, *énoncé*
گیرنده	addressee
لحن	accent
لذت	*plaisire*
لطیفه	joke
مادینه‌روان	*anima*
مارکسیسم	marxism
متافیزیک حضور	metaphisics of presence
متن‌پیرایی	textual editing
متن‌شناسی	textology
متن‌کاوی	text analysis
متن‌محور	text-centered
متن‌محوری	textualism
متنیّت	textuality
متون تعلیمی	didactic texts
مجاز	trope
مجاز مرسل	metonymy
مجازهای تحدیدی	topres of limitation
مجازهای جبرانی	tropes of restitution
مجاورت	contiguity
مجرای تماس	means of contact
محاکات	*mimesis*
محاکات لفظی	literal mimesis
محاکات متافیزیکی	metaphysical mimesis
محاکات نازل	low mimesis
محاکات نمایشی	enactive mimesis
محاکات والا	high mimesis
محتواکاوی	content analysis
محتوامحور	content-oriented
محتوای درون‌مایگانی	thematic content
محور جانشینی	paradigmatic axis
محور هم‌نشینی	syntagmatic axis
مدح ناسازه‌وار	paradoxical encomium
مدلول استعلایی	transcendental signified
مدیحه	panegyric
مربع نشانه‌ای	semiotic square
مرجع	referent
مرحله‌ی آینه‌ای	mirror stage
مرحله‌ی پساآینه‌ای	post-mirror stage
مرحله‌ی پیشاآینه‌ای	pre-mirror stage
مرحله‌ی دهانی	oral stage
مرحله‌ی قضیبی	phallic stage
مرحله‌ی مقعدی	anal stage
مردسالاری	patriarchy
مرکز	center
مرکززدایی	decentering
مسابقه	game
مشارک	participant
مصنوعات فرهنگی	cultural artefacts
مصنوع کلامی	verbal artefact
مضحکه	farce
مطالعات فرهنگی	cultural studies
معرفت‌شناسی	epistemology
معضل	problematic
معنا	meaning
معنابن	seme
معنابُن بافتی	contextual seme
معنابُن هسته‌ای	nuclear seme
معناشناسی مؤلفه‌ای	componential semantics
معنای ارجاعی	referential meaning
معنای متداعی	associative meaning
معنای مفهومی	conceptual meaning
مغالطه‌ی عاطفی	affective fallacy
مغالطه‌ی نیت‌مند	intentional fallacy
مفسر	interpreter
مقوله‌بُن	classeme
مکالمه‌کاوی	converational analysis
مکالمه‌گری	dialogism
مکتب پراگ	Prague School

فارسی	English
مکتب تارتو	Tartu School
مکتب شیکاگو	Chicago School
مکتب فرانکفورت	Frankfort School
من	ego
منِ پدیدارشناختی	phenomenological ego
منِ تجربی	empirical ego
منِ روان‌شناختی	psychological ego
من-سروری	ego-mastery
منفیّت	negativity
موازنه	parallelism
موردپژوهی	case study
موضوعیت	relevance
موقعیت تفسیری	interpretive situation
موقعیت‌مندی	situationality
میانجی‌گری	mediation
میل	desire
مؤلف‌محور	author-centered
مؤلف‌مدار	author-oriented
ناانگیخته	unmotivated
ناتاریخی‌باوری	ahistiricism
ناخرد	unreason
ناخودآگاه	unconscious
ناخودآگاه جمعی	collective unconscious
ناخودآگاه فرهنگی	cultural unconscious
ناسازه	paradox
نام پدر	name-of-the-farher
نامرکز	decenter
نامرکزسازی	decentering
ناموجودیت نیت‌مند	intentional inexistence
ناهم‌جنس‌گرایی	heterosexuality
ناهمگن	hetrogenous
ناهمگنی	heterogeneity
نثرشناسی	prosaics
نحو	syntax
نرینه‌روان	*animus*
نسبی‌باوریِ تاریخی	historical relativism
نسبی‌نگری	relarivism
نشان‌دار	marked
نشانه	sign
نشانه‌پردازی	semiosis
نشانه‌پردازی نامحدود	unlimited semiosis
نشانه‌شناسی	semiotics, semiology
نشانه‌شناسی انتقادی	critical semiotics
نشانه‌شناسی فرهنگی	cultural semiotics
نظام بازنمایی	system of representation
نظام‌های الگوساز ثانوی	secondary modelling systems
نظرباز	voyer
نظریه‌ی بی‌راوی	no-narrator theory
نظریه‌ی نظم	theory of verse
نظم‌پردازی	versification
نظم خیالی	imaginary order
نظم فرهنگی	cultural order
نظم نمادین	symbolic order
نظم واقعی	real order
نقد بازآفرینانه	re-creative criticism
نقد تکوینی	genetic criticism
نقد خواننده‌محور	reader-response criticism
نقد درون‌مان	immanent critique
نقد رتوریکی	rhetorical criticism
نقد زبان‌شناختی	linguistic criticism
نقد زندگی‌نامه‌ای	biographical criticism
نقد ژانر	genre criticism
نقد کهن‌الگویی	archetypal criticism
نقد ماتریالیستی	materialist criticism
نقد مارکسیستی	Marxist Criticism
نقد مکالمه‌ای	dialogical criticism
نقد نمایش	performance criticism
نقد نو	New Criticism
نقش	1. role 2. functin
نقش اصلی	dominant function
نقش فرعی	secondary function
نقش‌مایه	function
نقل	*diegesis*
نقل قول	1. quotation 2. reported speech 3. discourse

نقل قول غیرِ مستقیم	indirect reported speech
نقل قول مستقیم	direct reported speech
نقیضه	parody
نقیضه‌ی آیرونیک	ironic parody
نگاه مضطربانه	sideward glance
نماد	symbol
نمادپردازی	symbolism
نمایش بداهه‌پردازی‌شده	improvized theatre
نمایه	index
نواخت	intonation
نوتاریخی‌باوری	new histiricism
نوشتار زنانه	*écriture feminine*
نوشتارشناسی	grammatology
نوشتارمحوری	graphocentrism
نهاد	1. id 2. institution
نهاد ادبی	literary institution
نهادینه‌شدگی	institutionalization
نهضت ادبی	literary movement
نیّت	intention
نیّت‌مندی	intentionality
نیّت مؤلف	authorial intention
واپس‌رانی	repression
واج‌شناسی	phonology
واژ - واج‌شناسی	morphonemics
واگویی	paraphrase
والایش	sublimation
والایی	sublime, the
وانموده	simulacrum
وجوه روایت	narrative modes
وجه	mood
وزن	metre
ویران‌سازی	subversion
هاله	aora
هرمنوتیک	hermeneutics
هرمنوتیک ظنّ	hermeneutics of suspicion
هم‌آمیزی	hybridization
هم‌آیی واژگانی	lexical collocation
هم‌ارزی	equivalence
همانندسازی	identification
هم‌جنس‌گرایی	homosexuality
هم‌زمانی	synchrony
همگن‌سازی	homogenizing
هم‌گویی	homodiegesis
هم‌معنایی	synonymy
هم‌نشینی	syntagmatic
هنجار برون‌متنی	extratextual norm
هنجارگریزی	deviation
هنجاری	normative
هنر تخیلی	fictive art
هنر کلامی	verbal art
هنر والا	high art
هنرهای دیداری	visual arts
هویت	identity
یادیاری	mnemonic
یکه‌گی	uniqueness
یگانه‌باوری انتقادی	critical monism

واژه‌نامه‌ی انگلیسی ـ فارسی

absence	غیاب	analytic psychology	روان‌شناسی تحلیلی
abstraction	انتزاع	*anima*	مادینه‌روان
accent	لحن	*animus*	نرینه‌روان
actant	عنصر روایی	anti-logocentric	پادکلام‌محور
actorial isotopy	ایزوتوپی کنشی	anti-sign	پادنشانه
addressee	گیرنده	anti-subject	پادسوژه
addresser	فرستنده	antiteleological	غایت‌ستیز
aesthetic appreciation	ارزیابی زیبایی‌شناختی	anxiety of influence	اضطراب تأثیر
aesthetics	زیبایی‌شناسی	aora	هاله
aesthetics of attention	زیبایی‌شناسی توجه	apocalyptic	آخرزمانی
aesthetics of intention	زیبایی‌شناسی نیّت	appropriation	تخصیص
aesthetics of negativity	زیبایی‌شناسی منفیّت	arbitrary	دل‌بخواهی
aesthetics of reception	زیبایی‌شناسی دریافت	arche-writing	سرنوشتار
affective fallacy	مغالطه‌ی عاطفی	archeology of knowledge	باستان‌شناسی دانش
affective stylistics	سبک‌شناسی تأثری	archeology of silence	باستان‌شناسی سکوت
agency	عاملیت	archetypal criticism	نقد کهن‌الگویی
agent	کنش‌گر	archetype	کهن‌الگو
ahistiricism.	ناتاریخی‌باوری	associative meaning	معنای متداعی
aletheia	آشکارگی	author-centered	مؤلف‌محور
alienating	بیگانه‌ساز	author-oriented	مؤلف‌مدار
allegory	تمثیل	authorial intention	نیّت مؤلف
allusion	تلمیح	authority	اقتدار
ambiguity	ابهام	autodiegesis	خودگویی
anal stage	مرحله‌ی مقعدی	autodiegetic narrator	راوی خودگوی
analogy	قیاس	autotelic	خودغایت‌انگار

ballad	بالاد
base	زیربنا
beneficiary	بهره‌ور
binary opposition	تقابل دوگانی
biographical criticism	نقد زندگی‌نامه‌ای
bisexuality	دوجنس‌گرایی
blackness	سیاهیّت
bracketing	تعلیق
canonical satus	شأن مرجعیت
carnival	کارناوال
case study	موردپژوهی
casteration anxiety	اضطراب اختگی
castration	اختگی
catharsis	پالایش
center	مرکز
character	شخصیت
character-based coherence	انسجام شخصیت‌بنیاد
characterization	شخصیت‌پردازی
Chicago School	مکتب شیکاگو
classeme	مقوله‌بُن
close reading	خوانش دقیق
closedness	بسته‌گی
closure	بستار
code	رمزگان
coded	رمزپرداخته
code-oriented culture	فرهنگ رمزگان‌محور
coherence	انسجام
collective unconscious	ناخودآگاه جمعی
commodification	کالاشدگی
communicative action	کنش ارتباطی
communicative competence	توانش ارتباطی
communicative interaction	تعامل ارتباطی
comparative literature	ادبیات تطبیقی
comparative thematics	درون‌مایه‌شناسی تطبیقی
competence	توانش
complicayion	گره‌افکنی
componential semantics	معناشناسی مؤلفه‌ای
conative function	کارکرد کنایی
conceptual meaning	معنای مفهومی
concrete	انضمامی
concretization	انضمامی‌سازی
condensation	ادغام
condensation	به‌هم‌فشردگی
configuration	آرایش
connotation	دلالت ضمنی
conscious	خودآگاه
constative	اظهاری
conte	حکایت
content analysis	محتواکاوی
content-oriented	محتوامحور
context	بافت
context of situation	بافت موقعیتی
context-oriented	بافت‌محور
contextual seme	معنابُن بافتی
contiguity	مجاورت
conventional	قراردادی
converational analysis	مکالمه‌کاوی
corpus thematics	درون‌مایه‌شناسی پیکره‌ای
cosmic irony	آیرونی کیهانی
counter-narrative	پادروایت
counter-sublime, the	پادوالایی
creativity	خلاقیت
critical linguistics	زبان‌شناسی انتقادی
critical misprision	بدخوانی خلاق انتقادی
critical monism	یگانه‌باوری انتقادی
critical reason	خرد انتقادی
critical semiotics	نشانه‌شناسی انتقادی
cultural anthropology	انسان‌شناسی فرهنگی
cultural artefacts	مصنوعات فرهنگی
cultural code	رمزگان فرهنگی
cultural history	سواد فرهنگی
cultural knowledge	دانش فرهنگی
cultural oppression	ستم فرهنگی
cultural order	نظم فرهنگی
cultural poetics	بوطیقای فرهنگی
cultural products	تولیدات فرهنگی

cultural reproduction بازتولید فرهنگی
cultural semiotics نشانه‌شناسی فرهنگی
cultural studies مطالعات فرهنگی
cultural thematics درون‌مایه‌شناسی فرهنگی
cultural unconscious ناخودآگاه فرهنگی
culture فرهنگ
culture industry صنعت فرهنگ
decenter نامرکز
decentered بی‌مرکز
decentering ۱. مرکززدایی ۲.نامرکزسازی
deciphering رمزگشایی
deconstruction ساخت‌شکنی
deep structure ژرف‌ساخت
defamiliarization آشنایی‌زدایی
defferal تعویق
demythologizing اسطوره‌زدایی
denaturalizing طبیعی‌زدایی
denotation دلالت صریح
denouement گره‌گشایی
descriptive توصیفی
desire میل
destructuring ساخت‌زدایی
deviation هنجارگریزی
device تمهید
diachrony درزمانی
dialogical criticism نقد مکالمه‌ای
dialogism مکالمه‌گری
diction بیان، طرز بیان
didactic texts متون تعلیمی
diegesis نقل
diegetic plane سطح نقلی
diegetic time زمان نقلی
différance تفاوط
différence تفاوت
digression حاشیه‌پردازی
direct reported speech نقل قول مستقیم
disclosure گشودار
discourse ۱. گفتمان ۲. سخن ۳. نقل قول

discourse analysis گفتمان‌کاوی
discursive formation صورت‌بندی گفتمانی
discursive practices کنش‌های گفتمانی
discursive universes عوالم گفتمانی
displacement جا به جایی
dissemination اشاعه
distancing فاصله‌گذار
distortion اعوجاج
dominant function نقش اصلی
double consciousness خودآگاهی مضاعف
double-voiced word کلام دوصدایی
dyadic *écart* تخطی دوگانه
écriture feminine نوشتار زنانه
ego من
ego-mastery من-سروری
embedding درونه‌گیری
emotive function کارکرد عاطفی
empirical ego منِ تجربی
enactive mimesis محاکات نمایشی
encoding رمزگذاری
enigma چیستان
énoncé گفته
énonciation گفت‌کرد
epic poetry شعر حماسی
epic song ترانه‌ی حماسی
epistemology معرفت‌شناسی
epistolary novel رمان مراسله‌ای
equivalence هم‌ارزی
essentialism ذات‌باوری
ethnomethodology جامعه‌شناسی تعامل کلامی
euphony خوش‌نوایی
exageration اغراق
excluded voice صدای محذوف
explicative thematics درون‌مایه‌شناسی تبیینی
exteriority برون‌بودگی
extra-aesthetic برون‌زیبایی‌شناختی
extra-artistic برون‌هنری
extradiegetic narrator راوی برون‌گوی

English	فارسی
extralinguistic	برون‌زبانی
extraliterary	برون‌ادبی
extrapersonal	برون‌فردی
extratextuality	برون‌متنیّت
extratextual norm	هنجار برون‌متنی
false consciousness	آگاهی کاذب
farce	مضحکه
femininity	زنانگی
feminism	فمینیسم
fetishism of commodities	بت‌وارگی کالاها
fetishism of meaning	بت‌وارگی معنا
fiction	داستان
fictive art	هنر تخیلی
figurative isotopy	ایزوتوپی مجازی
first-person narrator	راوی اول‌شخص
flat character	شخصیت ساده
floating signifier	دال شناور
focalization	کانونی‌سازی
folk etymology	ریشه‌شناسی عامیانه
folklore	فرهنگ عامه
folklorist	فولکلورشناس
foreclosure	پیش‌بستار
foregrounding	برجسته‌سازی
formalism	صورت‌گرایی
formalization	صوری‌سازی
formation	صورت‌بندی
frame of reference	چارچوب ارجاع
Frankfort School	مکتب فرانکفورت
free association	تداعی آزاد
function	۱. نقش، کارکرد ۲. نقش‌مایه
functional hierarchy	پایگان نقشی
functional language	زبان نقش‌مند
functional linguistics	زبان‌شناسی نقش‌گرا
fusion of horizons	ادغام افق‌ها
game	مسابقه
gender	جنسیت
gendered subject	سوژه‌ی جنسیت‌یافته
genetic criticism	نقد تکوینی
genre criticism	نقد ژانر
genre analysis	ژانرکاوی
georgic	شعر روستایی
grammatical isotopy	ایزوتوپی دستوری
grammatology	نوشتارشناسی
graphocentrism	نوشتارمحوری
gynesis	زنایش
heresy of paraphrase	بدعت واگویی
hermeneutics	هرمنوتیک
hermeneutic code	رمزگان هرمنوتیکی
hermeneutic cycle	دورِ هرمنوتیکی
hermeneutics of suspicion	هرمنوتیک ظنّ
heroic poetry	شعر قهرمانی
heterodiegesis	دیگرگویی
heterodiegetic narrator	راوی دیگرگوی
heterogeneity	ناهمگنی
heteroglossia	چندزبان‌گونگی
heterosexuality	ناهم‌جنس‌گرایی
hetrogenous	ناهمگن
high art	هنر والا
high culture	فرهنگ والا
high mimesis	محاکات والا
historical reconstruction	بازسازی تاریخی
historical relativism	نسبی‌باوریِ تاریخی
historicism	تاریخی‌باوری
historicity	تاریخ‌مندی، تاریخیّت
historicized	تاریخ‌مند
historiographic metafiction	فراداستان تاریخ‌نگارانه
historiography	تاریخ‌نگاری
homodiegesis	هم‌گویی
homodiegetic narrator	راوی هم‌گوی
homogenizing	همگن‌سازی
homosexuality	هم‌جنس‌گرایی
horizon of expectation	افق انتظار
humanism	انسان‌گرایی
hybridization	هم‌آمیزی
hypothetical reader	خواننده‌ی فرضی

icon شمایل
iconocity شمایلیت
iconoclasm شمایل‌شکنی
iconography شمایل‌نگاری
iconology شمایل‌شناسی
id نهاد
idealization آرمانی‌سازی
ideal reader خواننده‌ی آرمانی
identification همانندسازی
identity هویت
ideologeme ایدئولوژی‌بُن
ideological horizon افق ایدئولوژیک
Ideological State Apparatuses دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت
ideology ایدئولوژی
illocutionary act کنش کارگفتی
image تصویر
imaginary order نظم خیالی
immanent critique نقد درون‌مان
immitation تقلید
impersonal narrator راوی غیرِ شخصی
implied reader خواننده‌ی ضمنی
improvization بداهه‌پردازی
improvized theatre نمایش بداهه‌پردازی‌شده
incongruity عدم تجانس
indeterminacy عدم تعین
index نمایه
indirect reported speech نقل قول غیرِ مستقیم
informed reader خواننده‌ی مطلع
institution نهاد
institutionalization نهادینه‌شدگی
instrumental reason خرد ابزاری
instrumentality ابزاریّت
integrationist poetics بوطیقای ادغام
intention نیّت
intentional fallacy مغالطه‌ی نیت‌مند
intentional inexistence ناموجودیت نیت‌مند
intentionality نیّت‌مندی
interdisciplinary بینارشته‌ای
interdiscursive بیناگفتمانی
interlingual translation ترجمه‌ی بینازبانی
interpretant تعبیر
interpretation تفسیر
interpreter مفسر
interpreter's horizon افق مفسر
interpretive situation موقعیت تفسیری
intersemiotic translation ترجمه‌ی بینانشانه‌ای
intersubjective بیناذهنی
intersubjectivity بیناسوژگی
intertextuality بینامتنیّت
intonation نواخت
intradiegetic narrator راوی درون‌گوی
intralingual translation ترجمه‌ی درون‌زبانی
intraliterary درون‌ادبی
intrapsychic درون‌روانی
intrigue دسیسه
introspection درون‌نگری
ironic parody نقیضه‌ی آیرونیک
irony آیرونی
irony of events آیرونی رویداد
irony of fate آیرونی تقدیر
isotopy ایزوتوپی
joke لطیفه
jouissance کیف
kenosis الوهیت‌زدایی
lack فقدان
laying bare عریان‌سازی
lebenswelt زیست‌جهان
lexical collocation هم‌آیی واژگانی
lexie خوانه
life-world زیست‌جهان
linguistic communication ارتباط زبانی
linguistic criticism نقد زبان‌شناختی
literal mimesis محاکات لفظی
literariness ادبیّت
literary competence توانش ادبی

فرانمایش	metadrama	قراردادهای ادبی	literary conventions
فراتاریخ	metahistory	تاریخ‌نگاری ادبی	literary historiography
فرازبان	metalanguage	تاریخ ادبی	literary history
کارکرد فرازبانی	metalinguistic function	نهاد ادبی	literary institution
فرازبان‌شناسی	metalinguistics	شیوه‌ی تولید ادبی	literary mode of production
فرابازیانه	metaludic	نهضت ادبی	literary movement
متافیزیک حضور	metaphisics of presence	چندنظامه‌ی ادبی	literary polysystem
استعاره	metaphor	کنش بیانی	locutionary act
استعاره‌پردازی	metaphorization	کلام‌محوری	logocentrism
آیرونی متافیزیکی	metaphysical irony	فرهنگ پست	low culture
محاکات متافیزیکی	metaphysical mimesis	محاکات نازل	low mimesis
فرانشانه‌شناختی	metasemiotic	بازی‌بن	ludeme
فرانمایش	metatheatre	استبداد مذکر	male tyrany
مجاز مرسل	metonymy	زیبایی‌شناسی شیوه‌گرا	mannerist aesthetic
وزن	metre	چندسویگی	many-sidedness
محاکات	*mimesis*	حاشیه	margin
مرحله‌ی آینه‌ای	mirror stage	نشان‌دار	marked
بدخوانی خلاق	misprision	مارکسیسم	marxism
بدخوانی	misreading	نقد مارکسیستی	Marxist Criticism
یادیاری	mnemonic	فرهنگ توده‌ای	mass culture
سخره ـ حماسه	mock-epic	کلان‌روایت	master narrative
شیوه‌ی تولید	mode of production	نقد ماتریالیستی	materialist criticism
تک‌گویگی	monologism	اصل شیوه‌ی بیان	maxim of manner
وجه	mood	اصل کیفیت	maxim of quality
ریخت‌شناسی	morphology	اصل کمیت	maxim of quantity
واژ ـ واج‌شناسی	morphonemics	اصل موضوعیت	maxim of relation
بن‌مایه	motif	بیشینه‌بافت	maximum-context
انگیختگی	motivation	معنا	meaning
چندفرهنگی	multicultural	مجرای تماس	means of contact
چندلایه	multiplanar	رسانه‌ها	media
چندنشانه‌ای	multisemiotic	میانجی‌گری	mediation
رازپردازی	mystification	رسانه	medium
اسطوره	myth	بازنمود ذهنی	mental representation
اسطوره‌بن	mytheme	پیام	message
فرهنگ اسطوره‌محور	myth-oriented culture	فراانتقادی	metacritical
نام پدر	name-of-the-farher	فرانقد	metacriticism
روایت	narration	سطح فرانقلی	metadiegetic plane
اقتدار روایی	narrative authority		

narrative design	طرح روایی
narrative embedding	درونه‌گیریِ روایی
narrative modes	وجوه روایت
narrative move	حرکت روایی
narrative structure	ساختار روایی
narrative study	روایت‌پژوهی
narrativity	روایت‌مندی
narratology	روایت‌شناس
narrator	راوی
narreme	روایت‌بن
naturalization	طبیعی‌سازی
negativity	منفیّت
New Criticism	نقد نو
new histiricism	نوتاریخی‌باوری
no-narrator theory	نظریه‌ی بی‌راوی
nominalization	اسم‌سازی
nonverbal	غیرِکلامی
normative	تجویزی
normative	هنجاری
nostalgia	حسرت‌بارگی
nuclear seme	معنابُن هسته‌ای
omniscient narrotor	راوی دانای کل
openness	گشوده‌گی
oral performance	اجرای شفاهی
oral poetry	شعر شفاهی
oral stage	مرحله‌ی دهانی
oral tradition	سنت شفاهی
other	دیگری
otherness	دیگربودگی
panegyric	مدیحه
paradigmatic	جانشینی
paradigmatic axis	محور جانشینی
paradigmatic relation	رابطه‌ی جانشینی
paradox	ناسازه
paradoxical encomium	مدح ناسازه‌وار
parallelism	موازنه
paraphrase	واگویی
paratextuality	پیرامتنیّت
parody	نقیضه
participant	مشارک
pastoral literature	ادبیات شبانی
patient	کنش‌پذیر
patriarchy	مردسالاری
penis envy	حسرت قضیب
percieving subject	سوژه‌ی ادراک‌گر
performance	کنش
performance criticism	نقد نمایش
performative	کرداری
perlocutionary act	کنش القایی
personification	آدم‌گون‌سازی
persuasive discourse	گفتمان اقناعی
phallic stage	مرحله‌ی قضیبی
phallocentrism	قضیب‌محوری
phallologocentrism	قضیب‌کلام‌محوری
phatic function	کارکرد هم‌سخنی
phenomenological ego	منِ پدیدارشناختی
phonology	واج‌شناسی
phylology	فقه‌اللغه
plagiaristic	اثردزدانه
plaisire	لذت
play	بازی
plot	پیرنگ
plot-based coherence	انسجام پیرنگ‌بنیاد
plot-driven	پیرنگ‌بنیاد
pluralism	کثرت‌گرایی
plurifunctional	چندنقشی
plurivalence	چندارزشی
poetical misprision	بدخوانی خلاق شاعرانه
poetic function	کارکرد هنری
poetics	بوطیقا
polyfunctional	چندنقشی
polyphony	چندآوایگی
polyvalent	چندارزشی
popular culture	فرهنگ عامه
post-mirror stage	مرحله‌ی پساآینه‌ای
postcriticism	پسانقد

English	فارسی
poststructuralism	پساساختارگرایی
Prague School	مکتب پراگ
preaesthetic	پیشازیبایی‌شناختی
preconceptual understanding	فهم پیش‌مفهومی
preconscious	پیش‌آگاه
prejudice	پیش‌داوری
pre-mirror stage	مرحله‌ی پیشاآینه‌ای
prescriptive	تجویزی
presence	حضور
prestructuring	پیش‌ساختاردهی
presupposition	پیش‌انگاشت
presuppositionless	بی‌پیش‌انگاشت
pre-understanding	پیش‌فهم
preverbal	پیشازبانی
private domain	حوزه‌ی خصوصی
proairetic code	رمزگان پروآیروتیک
problematic	معضل
prosaics	نثرشناسی
protention	پیش‌نگری
protonarrative	سرروایت
proverb	ضرب‌المثل
pseudodiegetic plane	سطح شبه‌نقلی
pseudostatement	گزاره‌نما
psychological ego	منِ روان‌شناختی
public domain	حوزه‌ی عمومی
pun	جناس
pure irony	آیرونی ناب
quotation	نقل قول
reader	خواننده
reader-centered	خواننده‌محور
reader-oriented	خواننده‌مدار
reader-response Criticism	نقد خواننده‌محور
reader study	خواننده‌پژوهی
real order	نظم واقعی
rearrangement	بازآرایی
reception	دریافت
recital	برخوانی
re-creative criticism	نقد بازآفرینانه
redundancy	حشو
referent	مرجع
referential	ارجاعی
referential code	رمزگان ارجاعی
referential function	کارکرد ارجاعی
referential meaning	معنای ارجاعی
reification	شیء‌شدگی
relarivism	نسبی نگری
relevance	موضوعیت
remythologizing	بازاسطوره‌پردازی
reported speech	نقل قول
representation	بازنمایی
repression	واپس‌رانی
reproduction	بازتولید
resisting reader	خواننده‌ی مقاوم
resymbolization	بازنمادپردازی
retention	پس‌نگری
Rezeptionsästhetik	زیبایی‌شناسی دریافت
rhetoric	رتوریک
Rhetorical Criticism	نقد رتوریکی
rhyme	قافیه
role	نقش
round character	شخصیت جامع
Russian Formalism	صورت‌گرایی روسی
secondary function	نقش فرعی
secondary modelling systems	نظام‌های الگوساز ثانوی
self	خود
self-analysis	خودکاوی
self-authenticating	خوداصالت‌بخش
self-deconstructing	خودساخت‌شکن
self-denying	خودانکارگرانه
self-devision	خودپاره‌گی
self-differing	خودتعویق‌گر
self-doubt	خودناباوری
selfhood	خودبودگی
self-mystified	خودرازآمیخته
self-realization	خودتحقق‌بخشی

self-referential	خودارجاع
self-reflection	خودنگری
self-reflexive	خودبازتابنده
self-reflexive	خودنگرانه
self-subversive	خودویران‌ساز
self-totalizing	خودتمامیت‌بخشی
semantic accumulation	انباشت معنایی
semantic isotopy	ایزوتوپی معنایی
seme	معنابن
semic code	رمزگان معنایی
semiology	نشانه‌شناسی
semiosis	نشانه‌پردازی
semiotics	نشانه‌شناسی
semiotic square	مربع نشانه‌ای
sexualized body	تنِ جنسی‌شده
shadow archetype	کهن‌الگوی سایه
sideward glance	نگاه مضطربانه
sign	نشانه
signal	علامت
signification	دلالت
signifier	دال
sign-oriented culture	فرهنگ نشانه‌محور
simulacrum	وانموده
situational irony	آیرونی موقعیتی
situationality	موقعیت‌مندی
social actor	کنش‌گر اجتماعی
social formation	صورت‌بندی اجتماعی
sociogram	جامعه‌نگاشت
sociological poetics	بوطیقای جامعه‌شناختی
sound image	تصویر آوایی
speaking subject	سوژه‌ی سخن‌گو
speech act	کنش کلامی
split subject	سوژه‌ی دوپاره
stable irony	آیرونی پایدار
story	داستان
structural anthropology	انسان‌شناسی ساختاری
structuralism	ساختارگرایی
structurality	ساختارمندی
structuration	ساختاردهی
structured	ساخت‌مند
structure of appeal	ساختار جذب
structure of power	ساختار قدرت
structuring	ساخت‌دهی
style	سبک
styleme	سبک‌بُن
stylistic choice	گزینش سبکی
stylistics	سبک‌شناسی
stylistic variation	تنوع سبکی
stylization	سبک‌پردازی
stylized	سبک‌مند
subgenre	خرده‌ژانر
subject-centered	سوژه‌محور
subjective sphere	سپهر سوژگانی
subjectivity	سوژگی
sublimation	والایش
sublime, the	والایی
subliterary	فروادبی
sub-masculinity	فرومردانگی
subsystem	خرده‌نظام
subtext	خرده‌متن
subversion	ویران‌سازی
superego	ابرمن
super-femininity	ابرزنانگی
superstructure	روبنا
supplementarity	ضمیمه‌گی
supra-individual	فرافردی
suprasentential	فراجمله‌ای
surface structure	روساخت
symbol	نماد
symbolic code	رمزگان نمادین
symbolic order	نظم نمادین
symbolism	نمادپردازی
symptomatic reading	خوانش ردیابانه
synchrony	هم‌زمانی
synonymy	هم‌معنایی
syntagmatic	هم‌نشینی

syntagmatic axis محور هم‌نشینی
syntagmatic relation رابطه‌ی هم‌نشینی
syntax نحو
system of representation نظام بازنمایی
Tartu School مکتب تارتو
temporaltiy زمان‌مندی
text analysis متن‌کاوی
text-centered متن‌محور
textology متن‌شناسی
text-oriented culture فرهنگ متن‌محور
textual editing متن‌پیرایی
textualism متن‌محوری
textuality متنیّت
texture بافتار
thematic content محتوای درون‌مایگانی
thematic isotopy ایزوتوپی درون‌مایه‌ای
thematics درون‌مایه‌شناسی
thematic schemata طرح‌های درون‌مایه‌ای
theme درون‌مایه
theologocentrism خداکلام‌محوری
theory of verse نظریه‌ی نظم
third-person narrator راوی سوم‌شخص
thrownness پرتاب‌شدگی
topres of limitation مجازهای تحدیدی
totalization تمامیت‌بخشی
tradition سنّت
transcendental phenomenology پدیدارشناسی استعلایی
transcendental signified مدلول استعلایی
transcontextual repetition تکرار ترابافتی
transcultural ترافرهنگی
transgression تخطی
transhistorical تراتاریخی
transindividual other دیگریِ ترافردی
transitionalist گذارگرا
transtextuality ترامتنیّت
transubjectivity تَراسوژگی
trope مجاز
tropes of restitution مجازهای جبرانی
typology سنخ‌شناسی
tyranny of the past جباریت گذشته
unconscious ناخودآگاه
understanding فهم
understatement خفض جناح
uniqueness یکه‌گی
unlimited semiosis نشانه‌پردازی نامحدود
unmarked بی‌نشان
unmotivated ناانگیخته
unreason ناخرد
unreliable narrative روایت نامعتبر
utterance گفته
value judgement ارزش‌داوری
verbal art هنر کلامی
verbal artefact مصنوع کلامی
verisimilitude حقیقت‌نمایی
versification نظم‌پردازی
visual arts هنرهای دیداری
voyer نظرباز
wandering of meaning سرگردانی معنا
womanhood زنیّت
work اثر

نام‌نامه

آپولیوس	Apuleius
آچه‌به، چینوا	Achebe, Chinua
آدام، ژان‌میشل	Adam, Jean-Michel
آدورنو، تئودور	Adorno, Theodor
آرتینو، پیترو	Aretino, Pietro
آریستوفان	Aristophanes
آست، فریدریش	Ast, Friedrich
آستین، جان ل.	Austin, John. L.
آستین، جین	Austin, Jane
آکویناس، توماس	Aquinas, Thomas
آگدن، س. ک.	Ogdon, C. K.
آگوستین	Augustine
آلتوسر، لویی	Althusser, Louis
آلتی‌یری، چارلز	Altieri, Charles
آنتونیونی، م.	Antonioni, M.
آنژنو، مارک	Angenot, Marc
آیخنبام، بوریس	Eikhenbaum, Boris
آیزر، ولفگانگ	Iser, Wolfgang
آینشتاین، آلبرت	Einstein, Albert
آت‌وود، مارگریت	Atwood, Margaret
آدریانز، م.	Adriaens, M.
ارسطو	Aristotle
ارلیخ، ویکتور	Erlich, Victor
ارنست، ماکس	Ernst, Max
اریکسون، اریک	Erikson, Erik
اسپرینکر، مایکل	Sprinker, Michael
اسپیلرز، هورتنس	Spillers, Hortense
اسپیواک، گایاتری چ.	Spivak, Gayatry Ch.
استاروبینسکی، ژان	Starobinski, Jean
استالی‌براس، پیتر	Stallybrass, Peter
استانیسلاوسکی، ک.	Stanislavsky, K.
استاینر، جورج	Steiner, George
استپتو، رابرت	Stepto, Robert B.
استرانگ، روی	Strong, Roy
استراوسن، پیتر	Strawson, Peter
استرن، لارنس	Stern, Laurence
استیان، جان	Styan, John L.
استیونس، والاس	Stevens, Wallace
اسکات، سر والتر	Scott, Sir Walter
اسکور، نائومی	Schor, Naomi
اسکولز، رابرت	Scholes, Robert
اسمیت، آدام	Smith, Adam
اسمیت، باربارا هـ.	Smith, Barbara H.
اسمیترمن، ژنروا	Smitherman, Geneiva
آشبری، جان	Ashbury, John
اشپیتسر، لئو	Spitzer, Leo
اشتراوس، لئو	Strauss, Leo
اشتنتسل، فرانتس	Stantzel, Frantz
اشتیرله، کارل‌هاینتس	Stierle, Karlheinz
اشکرافت، بیل	Ashcraft, Bill
اشکلوفسکی، ویکتور	Shklofskii, Viktor
اشلایرماخر، ف.	Schliermacher, F.
اشله‌گل، فریدریش	Shlegel, Friedrich
اشنه‌گانس، هاینریش	Schneegans, Heinrich
اشنیتسلر، آرتور	Schnitzler, Arthur
افلاطون	Plato

فارسی	English
اُکانر، فلانری	O'Connor, Fannery
اُکانر، ماریون	O'Connor, Marion
آکن، اوبر	Aquin, Hubert
اکو، اومبرتو	Eco, Umberto
السِ، جرالد	Else, Gerald
اِلمن، مری	Ellemann, Mary
الیسون، رالف	Ellison, Ralph
الیوت، ت. س.	Eliot, T. S.
الیوت، جورج	Eliot, George
امپسون، ویلیام	Empson, William
امرسون، رالف و.	Emerson, Ralph W.
امرسون، کریل	Emerson, Caryl
انتسنس‌برگر، ه. م.	Enzensberger, H.-M.
اندرسون، بونی	Anderson, Bonnie
انسور، جیمز	Ensor, James
انگلس، فریدریش	Engels, Friedrich
اوئرباخ، اریش	Auerbach, Erich
اوئله، پی‌یر	Ouellet, Pierre
اودیا، پی‌یر	Audiat, Piere
اورگل، استیون	Orgel, Stephen
اورول، جورج	Orwell, George
اوسپنسکی، بوریس	Uspenskii, Boris
اولسُن، اِلدر	Olson, Elder
اوهمان، ریچارد	Ohmann, Richard
ایبسن، هنریک	Ibsen, Henrik
ایریگاری، لوس	Irigaray, Luce
ایزنستاین، هستر	Eisenstein, Hester
ایسوکراتس	Isocrates
ایگلتون، تری	Eagelton, Terry
ایلَم، که‌یر	Elam, Keir
ایلیس، جان	Ellis, John
اینگاردن، رومن	Ingarden, Roman
ایوانف، ویاچسلاو و.	Ivanov, Viacheslav
بابل، ایزاک	Babel, Isaac
باتای، ژرژ	Bataille, G.
باختین، میخاییل	Bakhtin, Mikhail
بادکین، مود	BodKin, Maud
باراکا، امیری	Baraka, Amiri
باربری، پی‌یر	Barbéris, Pierre
بارت، جان	Barth, John
بارت، رولان	Barhtes, Roland
بال، میک	Bal, Mieke
بالدوین، جیمز	Baldwin, James
بالزاک، اونوره دو	Balzac, Honoré de
بالیبار، اتی‌ین	Balibar, Etienne
بالی، شارل	Bally, Charles
بام‌بارا، تونی کید	Bambara, Toni Cade
بتّی، امیلیو	Betti, Emilio
برادکورب، پل	Brodtkorb, Paul
براون، جان راسل	Brown, John Russell
برایانت، دانلد ک.	Bryant, Donald C.
بَرت، میشل	Barrett, Michele
برتولد، کارل	Berthold, Carol
بِرد، چارلز	Beard, Charles
بردزلی، مونرو	Beardsley, Monroe
بِرد، کریگ	Baird, Craig
برشت، برتولت	Brecht, Bertold
برک، ادموند	Burke, Edmonde
برک، کنت	Burke, Kenneth
برگر، پتر	Bürger, Peter
برگر، هری	Berger, Harry
برمون، کلود	Bremond, Claude
برنتانو، فرانتس	Brentano, Franz
بروبر، یوزف	Bruer, Joseph
برودل، فرنان	Braudel, Fernand
بروکس، پیتر	Brooks, Peter
بروکس، دیوید	Brooks, David
بروکس، کلینت	Brooks, Cleanth
بروکس، گوِندیلون	Brooks, Gwendolyn
بروکس، وان ویک	Brooks, Van Wyck
بروگل، پیتر	Breugel, Pieter
برونته، امیلی	Brontë, Emily
برونته، شارلوت	Brontë, Charlott
برون‌تی‌یر	Brunetière
بریستول، مایکل	Bristol, Micheal
بریک، اوسیپ	Brik, Osip

بکت، ساموئل	Beckett, Samuel
بکرمن، برنارد	Beckerman, Bernard
بگن، آلبر	Beguin, Albert
بل، دانیل	Bell, Daniel
بلزی، کاترین	Belsey, Catherine
بلک، ادوین ب.	Black, Edwin B.
بلک‌مر، ریچارد پ.	Blackmur, Richard P.
بلمن‌نوئل، ژان	Bellemin-noël, Jean
بلو، آندره	Belleau, André
بلوخ، ارنست	Bloch, Ernst
بلوم، هرولد	Bloom, Harold
بلیچ، دیوید	Bleich, David
بلیک، ویلیام	Blake, William
بناپارت، ماری	Bonaparte, Marie
بنتام، جرمی	Bentham, Jeremy
بنت، تونی	Bennett, Tony
بنستاک، شری	Benstock, Shari
بنستون، کیمبرلی	Kimberly, Benston
بَنفیلد، آن	Banfield, Ann
بنونیست، امیل	Benveniste, Emile
بنیامین، والتر	Benjamin, Walter
بنیتز روخو، آنتونیو	Benitez-Rojo, Antonio
بنیشو، پل	Bénichou, Paul
بوئی، مالکوم	Bowie, M.
بوالو، نیکلا	Boileau, Nicolas
بوبر، مارتین	Buber, Martin
بوتور، میشل	Butor, Michel
بوت، وین س.	Booth, Wayne C.
بودریار، ژان	Baudrillard, Jean
بودری، ژان‌پی‌یر	Baudry, J.-P.
بورخس، خورخه‌لوئیس	Borges, Jeorge-Luis
بوردیو، پی‌یر	Bourdieu, Pierre
بورمان، ارنست	Bormann, Ernest
بوزه، نیکلاس	Beauzee, Nicholas
بوش، داگلاس	Bush, Douglas
بوش، هیه‌رونیموس	Bocsh, Hieronymus
بوگاتیروف، پتر	Bogatyrjov, Petr
بولتمان، رودلف	Bultman, Rudolf
بولر، کارل	Buhler, Karl
بولیو، ویکتورلوی	Beaulieu, Victor-Lévy
بومن، ریچارد	Bauman, Richard
بوناونتورا	Bonaventura
بون‌فوا، ایو	Bonnefoy, Yves
بهابها، هومی	Bhabha, Homi
بیالوستوسکی، دون	Bialostoski, Don
بیرون، میشل	Biron, Michel
بیکر، هوستون	Baker, Houston
پارمنیدس	Parmenides
پارینگتون، ورنون	Parington, Vernon
پاره‌تو، ویلفردو	Pareto, Vilferodo
پاسکال، بلز	Pascal, Blaise
پاسکال، روی	Pascal, Roy
پانوفسکی، اروین	Panofsky, Erwin
پاول، تامس	Pavel Thomas
پاوند، ازرا	Pound, Ezra
پاوی، پاتریس	Pavis, Patrice
پَترسون، لی	Patterson, Lee
پتیت، فیلیپ	Pettit, Phillip
پچتر، ادوارد	Pechter, Edward
پرَت، مری لوئیز	Pratt, Mary Louise
پرس، سن‌ژون	Perse, Saint-John
پروپ، ولادیمیر	Propp, Vladimir
پروست، مارسل	Proust, Marcel
پروشک، یاروسلاو	Prušek, Jaroslav
پرینس، جرالد	Prince, Gerald
پری‌یتو، لویی	Prieto, Luis
پشو، میشل	Pêcheux, Michel
پوئنسو	Poinsot
پو، ادگار آلن	Poe, Edgar Allan
پوپ، الکساندر	Pope, Alexander
پوپر، کارل	Popper, Karl
پوپوویچ، پی‌یر	Popovič, Pierre
پوتبنیا، الکساندر	Potebnia, Aleksander
پوکاهانتس	Pocahontas
پولانی، لی‌ویا	Polany, Livia
پوله، ژرژ	Poulet, Georges

پووی، مری	Poovey, Mary
پیاتیگورسکی، آ. م.	Piatigorskii, A. M.
پیاژه، ژان	Piaget, Jean
پیرس، چارلز س.	Peirce, Charles S.
پینتر، هرولد	Pinter, Harold
پینچون، تامس	Pynchon, Thomas
پیژوارچیک، مری ا.	Piwowarczyk, Mary A.
تارسکی، آلفرد	Tarski, Alfred
تاکری، ویلیام م.	Thackeray, William M.
تامپسون، روت	Thompson, Ruth
تامپسون، فیلیپ	Thompson, Philip
تامپسون، ماروین	Thompson, Marvin
تامپکینز، جین پ.	Tompkins, Jane P.
تامس، بروک	Thomas, Brook
تانسن، لستر	Thonssen, Lester
ترنکا، بوهومیل	Trnka, Bohumil
تروبتسکوی، نیکلای	TruBetskoi, Nikolai
تروتسکی، لئون	Trotsky, Leon
تریلینگ، لیونل	Trilling, Lionel
تنی‌یر، لوسین	Tesnière, Lucien
تواینینگ، تامس	Twining, Thomas
توپوروف، ولادیمیر	Toporov, Veladimir
تودوروف، تزوتان	Todorov, Tzvetan
تولستوی، لئو	Tolstoy, Leo
توماشفسکی، بوریس	Tomashevski, Boris
تیت، آلن	Tate, Allen
تیفین، هلن	Tiffin, Helen
تیلیارد، ا. م. و.	Tillyard, E. M. W.
تینیانوف، یوری	Tynianov, Iurii Nikolaevich
تی‌یک، لودویک	Tieck, Ludwig
تی‌یونگو، انگوگی وا	Thiongo, Ngugi wa
جاردین، آلیس	Jardine, Alice
جاردین، لیزا	Jardine, Lisa
جانسن، تونی اُبراین	Johnson, Tony O'brien
جانسون، باربارا	Johnson, Barbara
جانسون، ساموئل	Johnson, Samuel
جنینگز، لی بایرون	Jennings, Lee Byron
جوانّی، نیکی	Giovanni, Nikki

جونز، ارنست	Jones, Ernst
جونز، گِیل	Jones, Gayl
جویس، جویس ا.	Joyce, Joyce A.
جویس، جیمز	Joyce, James
جیمز، هنری	James, Henry
جیمسون، فردریک	Jameson, Fredric R.
چامسکی، نوام	Chomsky, Noam
چاوسر، جفری	Chaucer, Geoffrey
چتمن، سیمور	Chatman, Seymour
چسترتون، گیلبرت	Chesterton, Gilbert
چودورو، نانسی	Chodorow, Nancy
چیژفسکی، دیمیتری	Chyzhevskii, Dmitrii
چیس، ریچارد	Chase, Richard
چیس، سینتیا	Chase, Cynthia
حسن، ایهاب	Hassan, Ihab
خلبنیکف، ولمیر	Khlebnikov, Velemir
دوشن کلر	Duchen, Claire
داستایفسکی، فئودور	Dostoevsky, Feodor
دالنباک، لوسین	Dällenbach, Lucian
دالی، سالوادور	Dali, Salvador
دالی‌مور، جاناتان	Dollimore, Jonathan
دانته، آلیگی‌یری	Dante, Aligihieri
داو، ریتا	Dove, Rita
دایر، مایکل	Dyer, Michael
دراکاکیس، جان	Drakakis, John
درایدن، جان	Dryden, John
دریدا، ژاک	Derrida, Jacques
دکارت، رنه	Descartes, Rene
دل‌ژل، لوبومیر	Doležel, Lubomir
دنون بوالو، لوران	Danon-Boileau, Laurent
دوبلفورست، فرانسوا	de Belleforest, Fronçois
دوبووار، سیمون	Bauevoir, Simon de
دوبوا، ژاک	Dubois, Jaqcues
دوبویس، و. ا. ب.	Du Bois, W.E.B.
دو پله‌سی، راشل ب.	du Plessis, Rachel B.
دستوت‌دو تراسی، آ.	Destutt De Tracy, A.
دورکیم، امیل	Durkheim, Émile
دوشه، کلود	Duchet, claude

دو ـلورتی، ترزا	de Lauretis, T.
دو مان، پل	de Man, Paul
دویل، آرتور کانن	Doyle, Arthur Conan
دیاز ـدیوکارتس، م.	Diaz-Diocaretz, M.
دیچز، دیوید	Daiches, David
دیده‌رو، دنی	Diderot, Denis
دیفو، دانیل	Defoe, Daniel
دیکنز، چارلز	Dickens, Charles
دیلتای، ویلهلم	Dilthey, Wilhelm
دِی‌لوئیس، س.	Day Lewis, C.
دِیویس، آرتور	Davis, Arthur P.
دیویس، رابرتسون	Davies, Robertson
دیویس، والتر	Davis, Walter
رابله	Rabelais
رابینسون، جیمز هـ.	Robinson, James H.
رابین، لسلی	Rabine, Leslie
رابینوویتس، پیتر	Robinowitz, Peter
راسکین، جان	Ruskin, John
راس، مارلن	Ross, Marlon
راسین، ژان	Racine, Jean
رامل‌هارت، دیوید	Rumelhart, David
رانک، اتو ر.	Rank Otto R.
رانکه، لئوپولد فون	Ranke, Leopold von
رایت، آستین	Austin, Wright
رایت، ریچارد	Wright, Richard
رُب‌گری‌یه، آلن	Robbe-Grillet, Alain
ردفیلد، مارک	Redfield, Marc
رز، ژاکلین	Rose, Jacquline
رُز، مارگریت	Rose, Margaret
رکاناتی، فرانسوا	Récanati, François
رمپرساد، آرنولد	Rampersad, Arnold
رمون، مارسل	Raymond, Marcel
رنسام، جان کرو	Ransom, John Crow
روبَن، رژین	Robin, Régine
رودز، نیل	Rhodes, Neil
روزنفلد، لارنس	Rosenfield, Lawrence
رِوزین، ی. ی.	Revzin, I. I.
روسو، ژان‌ژاک	Rousseau, Jean-Jaques
روئش، یورگن	Ruesch, Jürgen
ریپکا، یان	Rypka, Jan
ریچ، ایدرین	Rich, Adrienne
ریچاردز، آ. آ.	Richards, I. A.
ریچاردسون، ساموئل	Richardson, Samuel
ریشار، ژان‌پی‌یر	Richard, Jean-Pierre
ریشتر، دیوید	Richter, David
ریشتر، فریدریش	Richter, Friedrich
ریفاتر، مایکل	Riffaterre, Michael
ریکور، پل	Ricoeur, Paul
زامیاتین، یوگنی	Zamyatin, Yevgeny
زرافا، میشل	Zeraffa, Michel
زولا، امیل	Zola, Emile
زیما، پی‌یر و.	Zima, Pierre V.
زیمرمن، بونی	Zimmerman, Bonnie
زینسر، جودیت	Zinsser, Judith
ژاک، فرانسیس	Jacques, Francis
ژدانف، آ. آ.	zhdanov, A. A.
ژُست، فرانسوا	Jost, François
ژنت، ژرار	Genette, Gerard
ژولکوفسکی، الکساندر	Zholkovski, Alexander
ژید، آندره	Gide, Andre
ژیرمونسکی، ویکتور	Zhirmunskii, Victor
ژیژک، اسلاوُی	Žižek, Slavoj
ساپیر، ادوراد	Sapir, Edward
سارتر، ژان پل	Sartre, Jean-Paul
سایموندز، جان ا.	Symonds, John A.
سرل، جان	Searle, John
سِر، میشل	Serres, Michel
سروانتس، میگوئل د	Cervantes, Miguel de
سعید، ادوارد	Said, Edward
سقراط	Socrates
سَکس، دیوید هریس	Sacks, David Harris
سگال، د. م.	Segal, D. M.
سگره، چزاره	Segre, Cesare
سوئینکا، وله	Soyinka, Wole
سو، اوژن	Sue, Eugéne
سورل، ژرژ	Sorel, George

سوریو، اتی ین	Souriau, Etienne
سوریو، امیل	Souriau, Emile
سوسور، فردینان دو	Saussure, Ferdinand de
سوفوکل	Sophocles
سولرز، فیلیپ	Soller, Phillippe
سولژنیتسین، ا.	Solzhenitsyn, A.
سولومون، استیون	Solomon, Stephen
سویفت، جاناتان	Swift, Jonothan
سه‌شه‌یه، آلبر	Sechehaye, Albert
سه‌شه‌یه، شارل	Sechehaye, Charles
سیبیاک، تامس	Sebeok, Thomas
سیدنی، فیلیپ	Sidney, Philip
سیزو، هلن	Cixous, Helene
سیسرون	Cicero
سیلورمن، کایا	Silverman, Kaja
سیمونن، ژنی	Smonin, Jeny
سینج، جان م.	Synge, John M.
سین‌فیلد، آلن	Sinfield, Alan
سینگر، آلن	Singer, Alan
شارکو، ژان مارتن	Chatcot, Jean Martin
شاگال، مارک	Chagal, Mark
شانگ، نتوزاک	Shange Ntozake
شاواف، شانتال	Chawaf, Chantal
شکسپیر، ویلیام	Shakespear, William
شگلُف، ی. ک.	Scheglov, I. K.
شوالتر، اِلن	Showalter, Elaine
شوبر، ریتا	Schober, Rita
شور، نائومی	Schor, Naomi
شیکاگو، جودی	Chicago, Judy
شیلر، فریدریش	Schiller, Friedrich
فاستر، هَل	Foster, Hal
فانون، فرانتس	Fanon, Frantz
فاولر، السِتر	Fowler, Alastair
فاولر، راجر	Fowler, Roger
فاین‌من، جوئل	Fineman, Joel
فترلی، جودیت	Fetterley, Judith
فراولی، ویلیام	Frawley, William
فرای، نورتروپ	Frye, Northrope

فرگوسن، فرانسیس	Fergossen, Francis
فرگه، گوتلوب	Frege, Gottlob
فروید، آنا	Freud, Anna
فروید، زیگموند	Freud, Sigmond
فریزر، جیمز جورج	Frazer, James George
فریزر، نانسی	Fraser, Nancy
فلچر، جان	Flecher, John
فلمن، سوشانا	Felman, Soshana
فلوبر، گوستاو	Flaubert, Gustave
فلوگل، فردیش	Flōgel, Friedrich
فورستر، ادوارد م.	Forster, Edward M.
فورگاس، دیوید	forgacs, David
فوسلر، کارل	Vossler, Karl
فوک، کاترین	Fuch, Catherine
فوکو، میشل	Foucault, Michel
فیتز، اِرل	Fitz, Earl
فیش، استنلی	Fish, Stanley
فیش، ماکس	Fisch, Max
فیشر، دکستر	Fisher, Dexter
فیلدینگ، هنری	Fielding, Henry
کادول، کریستوفر	Caudwell, Christipher
کارتفسکی، سرگئی	Kartsevskii, Sergei
کارلایل، تامس	Carlayle, Thomas
کارناپ، رودلف	Carnap, Rudolf
کارول، لوئیس	Carroll, Lewis
کاسیرر، ارنست	Cassirer, Ernst
کافکا، فرانتس	Kafka, Franz
کالر، جاناتان	Culler, Jonathan
کالون، جان	Calvin, John
کامپتون‌برنت، آیوی	compton-Burnett
کامف، پگی	Kamuf, Peggy
کامو، آلبر	Camus, Albert
کانت، امانوئل	Kant, Imanuel
کانلی، ورنا	Conley, Verena
کایزر، ولفگانگ	Kayser, Wolfgang
کیپ‌فیگ	Capefigues
کتفورد، جان	Catford, John
کت‌کارت، رابرت س.	Cathcart, Robert S.

کدمون — Caedmon
کرایگر، مورای — Krieger, Murray
کرائوس، ورنر — Krauss, Werner
کربای، هیزل — Carby, Hazel V.
کربرا ـ اورکیونی، ک. — Kerbrat-Orecchioni, C.
کرس، گونتر — Kress, Gunther
کرِسو، م — Cressot, M.
کرو، ادموند — Cros, Edmond
کروچنیخ، الکسی — Kruchenych, Alexei
کروچه، بندتو — Croce, Benedetto
کریس، ارنست — Kris, Ernst
کریستوا، ژولیا — Kristeva, Julia
کریستین، باربارا — Christian, Barbara
کرین، رونالد س. — Crane, Ronald S.
کلارک، کاترینا — Clark, Katerina
کلاین، مارک — Klyn, Mark
کلاین، ملانی — Klein, Melanie
کلی‌برو، آرتور — Clayborough, Arthur
کلی، ل. ج. — Kelly, L. G.
کمپبل، جورج — Campbell, George
کمپبل، جوزف — Campbell, Josephe
کنراد، جوزف — Conrad, Joseph
کوارد، روزالیند — Coward, Rosalind
کوبین، آلفرد — Kubin, Alfred
کورته، ژ. — Courtés, J.
کورتی‌ورون، ایزابل — Courtivron, Isabelle de
کوُردا، س. ی. — Kuroda, S. Y.
کورنی، پی‌یر — Corneille, Pierre
کوسیک، کارل — Kosík, Karel
کوفکا، کورت — Koffka, Kurt
کولاکوسکی، لشک — Kolakowski, Lezsek
کولر، ولفگانگ — Köhler, Wolfgang
کولریج، س. ت. — Coleridge, S. T.
کولی، روزالی — Colie, Rosalie
کولیولی، آنتوان — Culioli, Antoine
کومولی، ژان لوئی — Comolli, J.-L.
کون، تامس — Kuhn, Thomas S.
کوهن، دوریت — Cohen, Dorrit

کوهن، رالف — Cohen, Ralph
کوینتیلیانوس — Quintilian
کیریکو، جورجو دی — Chirico, Giorgio de
کیست، و. ر. — Keast, W. R.
کین‌کاید، جامایکا — Kincaid, Jamaica
کینگ، تامس — King, Thomas
کی‌یرکه‌گارد، سورن — Kierkegaard, Soren
گادامر، هانس گئورک — Gadamer, Hans-Georg
گارودی، روژه — Garoudy, Roger
گاسپاروف، بوریس م. — Gasparov, Boris M.
گَلَگر، کاترین — Gallagher, Catherine
گراس، دیوید — Gross, David
گراس، گونتر — Grass, Günther
گراسمن، ریچارد — Grossman, Richard
گراماتیکوس، ساکسو — Grammaticus, Saxo
گرامشی، آنتونیو — Gramsci, Antonio
گرایس، پل — Grice, Paul
گَرِت، پیتر — Garrett, Peter
گرف، جرالد — Graff, Gerald
گرَنت، مایکل — Grant, Michael
گرنویل‌بارکر، هارلی — Granville-Barker, Harley
گره‌ماس، آلژیرداس ژ. — Griemas, Algirdas J.
گریفیت، گَرِت — Griggiths, Gareth
گریفین، للاند — Griffin, Leland
گرین‌بلَت، استیون — Greenblatt, Stephen
گرین، هنری — Green, Henry
گریوز، رابرت — Graves, Robert
گری‌ول، شارل — Grivel, Charles
گلدمن، لوسین — Goldman, Lucien
گلدی، تری — Goldie, Terry
گلفند، الیسا — Gelfand, Elissa
گلوپ، جین — Gallop, Jane
گوته، یوهان و. — Goethe, Johann W.
گودمن، نلسون — Goodman, Nelson
گورباچف، میخائیل — Gorbachev, Mikhaïl
گوگول، نیکلای — Gogol, Nikolai
گولدبرگ، جاناتان — Goldberg, Jonathan
گولدبرگ، هومر — Goldberg, Homer

گومبرشت، هانس ا.	Gumbrecht, Hans U.
گومبریچ، ارنست	Gombrich, Ernest
گومزموریانا، آ.	Gomez-Moriana, A.
گه‌یررایان، هلگا	Geyer-Ryan, Helga
گیتس، هنری لوئیس	Gates, Henry Louis
گیرتز، کلیفورد	Geertz, Clifford
گیل، آدیسون	Addison, Gayle
گیلبرت، ساندرا	Gilbert, Sandra
گیلن، کلودیو	Guillén, Claudio
گیوبار، سوزان	Gubar, Susan
لائورتیس، ترزا دو	Lauretis, Teresa de
لابک، پرسی	Lubbock, Percy
لاج، دیوید	Lodge, Paul
لارنس، د. هـ.	Lawrence, D. H.
لاک، آلن	Locke, Alain
لاک، جان	Locke, John
لاکان، ژاک	Lacan, Jacques
لامرت، ابرهارت	Lämmert, Eberhardt
لانسون، گوستاو	Lanson, Gustave
لاول، تری	Lovell, Terry
لایاس، کالین	Lyas, Colin
لاینز، جان	Lyons, John
لرد، اُدره	Lorde, Audre
لِسر، سایمون	Lesser, Simon
لسنیوسکی، س.	Lesniewski, S.
لمب، چارلز	Lamb, Charles
لَمینگ، جورج	Laming, George
لنارت، ژاک	Leenhardt, Jacques
لنتریچیا، فرانک	Lentrichia, Frank
لنسر، سوزان اسنایدر	Lanser, Susan Sniader
لنین، ولادیمیر ایلیچ	Lenin, Vladimir illich
لوئیس، کلایو استیپلز	Lewis, Clive Slaples
لوئیس، دیوید	Lewis, David
لوالسکی، باربارا	Lewalski, Barbara
لوتر، مارتین	Luther, Martin
لوتمن، یوری	Lotman, Iurii Mikhailovich
لوتی، م.	Lüthi, M.
لورا، پی‌یر	Lerat, Pierre
لوز، لوینگستون	Lowes, Livingstone
لوکاچ، گئورک	Lukacs, Georg
لوکیانوس	Lucien
لوکلرک، آنی	Leclerc, Annie
لوناچارسکی، آناتولی	Lunacharskii, Anatoli
لونگینوس	Longinus
لوونتال، لئو	Lowenthal, Leo
لوی‌استروس، کلود	Levi-Strauss, Claude
لوینسن، مارجری	Levinson, Marjorie
لِوین، یو. ی.	Levin, Iu. I.
لی، دنیس	Lee, Denis
لیپس، مارگریت	Lips, Marguerite
لی‌لی، جان	Lyly, John
لینکوجل، ویل آ.	Linkugel, Wil A.
لینکوجل، هَرِل	Linkugel, Harrel
لیو، آلن	Liu, Alan
لیوتار، ژان‌فرانسوا	Lyotard, Jean-François
لی‌ویس، فرانک ر.	Leavis, Frank R.
مائو تسه‌تونگ	Mao Tse-tung
مارتینزبوناتی، ف.	Martinez-Bonati, F.
مارشال، پائول	Marshale, Paule
مارش، رابرت	Marsh, Robert
مارکس، اِلِن	Marks, Elaine
مارکس، کارل	Marx, Karl
مارکوزه، هربرت	Marcuse, Herbert
ماروتی، آرتو	Marotti, Arthur
ماروزو، ژ	Marouzeau, J.
ماژور، ژ. ل.	Major J.-L.
ماساریک، ت. ج.	Masaryk, T. G.
ماشری، پی‌یر	Macherey
ماکیاولی، نیکولّو	Machiavelli, Niccolo
مالارمه، استفان	Malarme, Stephane
مالدیدیه، دنیز	Maldidier, Denise
مان، توماس	Mann, Thomas
مانهایم، کارل	Mannheim, Karl
مایکلز، والتر بن	Michaels, Walter Benn
متر، دورین	Maître, Doreen
متز، کریستیان	Metz, Christian

متهسیوس، ویلم	Mathesius, Vilém
مدودوف، پاول	Medvedev, Pavel
مرداک، آیریس	Murdoch, Iris
مرلوپونتی، موریس	Merleau-Ponty, Maurice
مرینگ، فرانتس	Mehring, Franz
مک‌الوری، برنارد	McElory, Bernard
مک‌داول، دبورا	McDowell, Deborah
مک‌کنلز، مایکل	McCanles, Michael
مک‌کیب، کالین	MacCabe, Colin
مک‌کیون، ریچارد	McKeon, Richard
مک‌گان، جروم	McGann, Jerome
مک‌لوهان، مارشال	McLuhan, Marshall
مک‌لین، نورمن	Maclean, Norman
مک‌هیل، برایان	McHale, Brian
ملویل، هرمان	Mellville, Herman
مورس، إلن	Moers, Ellen
مورسون، گری سول	Morson, Gary Saul
مورون، شارل	mauron, Charles
موریس، چارلز	Morris, Charles
موریس، وزلی	Morris, Wesley
موریسون، تونی	Morrison, Toni
موزر، یوستوس	Mōser, Justus
موزیل، روبرت فون	Musil, Robert von
موس، مارسل	Mauss, Marcel
موکاروفسکی، یان	Mukařovský, Jan
مونتروز، لوئیس	Montrose, Louis
مونتنی، میشل	Montaigne, Michel
موهانتی، چاندرا	Mohanty, Chandra
موی، توریل	Moi, Toril
مه‌یراپلر، ورنر	Meyer-Eppler, Werner
میتران، هانری	Mitterand, Henry
میچل، ژولیت	Mitchell, Juliet
میچل، و. ج. ت.	Mitchel, W. J. T.
میلت، کیت	Millet, Kate
میلر، جوزف هیلیس	Miller, J. Hillis
میلر، کریستوفر	Miller, Cristopher
میلر، نانسی	Miller, Nancy K.
میلر، نورمن	miller, Norman
میلر، هنری	miller, henry
مینتس، ز. ج.	Mints, Z. G.
مینها، ترین	Minh-ha, Trinh
می‌یه، آنتونین	Maillet, Antonine
ناروگین، مادرورو	Narogin, Mudrooroo
ناکس، هنری	Knox, Henry
نایت، ج. ویلسون	Knight, G. Wilson
نایدا، یوجین	Nida, Eugine
نایلور، گلوریا	Naylor, Gloria
نرودا، یان	Neruda, Jan
نش، تامس	Nashe, Thomas
نومان، مانفرد	Naumann, Manfred
نوول‌اسمیت، جفری	Newell-smith, Geoffry
نویرات، اُتو	Neurath, Otto
نیچه، فریدریش	Nietzsche, Friedrich
نیل، لری	Neal, Larry
نیومارک، پیتر	Newmark, Peter
نیومن، چارلز	Newman, Charles
واچک، یوزف	Vachek, Joseph
وارن، رابرت پن	Warren, Robert Penn
وارنینگ، راینر	Warning, Rainer
واشینگتن، مری ه.	Washington, Mary H.
واکر، آلیس	Walker, Alice
واکرناگل، ویلهلم	Wackernagel, Wilhelm
والاس، میشل	Wallace, Michelle
والتسکی، جاشوا	Waletzky, Joshua
والتون، کندال	Walton, Kendall
وایت، آلن	White, Allon
وایت، هایدن	White, Hayden
وایمان، روبرت	Weimann, Robert
واین‌برگ، برنارد	Weinberg, Bernard
وبر، ماریان	Weber, Marian
وبر، ماکس	Weber, Max
وده‌کینت، فرانک	Wedekind, Frank
ودیچکا، فلیکس	Vodička, Felix
ورترن، ویلیام	Worthen, William B.
ورتهایمر، ماکس	Wertheimer, Max
وردزوورت، ویلیام	Wordsworth, William

ولتر	Voltaire	هافمن، اِ. ت. آ.	Hoffman, E. T. A.
ولتروسکی، یبرژی	Veltruský, Jiří	هال، استیوارت	Hall, Stuart
ولش، ولفگانگ	Welsch, Wolfgang	هالند، نورمن	Holland, Norman
ولف، جَنت	Wolf, Janet	هامبورگر، کته	Hamburger, Käthe
ولف، ویرجینیا	Wolf, Virginia	هامفری، رابرت	Humphrey, Robert
ولک، رنه	Wellek, René	هاورانک، بوهوسلاو	Havránek, Bohuslav
ولولابل	Valulabelles	هاول، رابرت	Howell, Robert
ون دایک، تئون	Dijk, Teun van	هایدگر، مارتین	Heidegger, Martin
ون‌دن هوول، پ.	Van den Heuvel, P.	هایل‌من، رابرت	Heilman, Robert
وو، اِولین	Waugh, Evelyn	هایمز، دیل	Hymes, Dell
وودز، جان	Woods, John	هرستون، زورا نیل	Hurston, Zora Neal
وودمن‌سی، مارتا	Woodmansee, Martha	هرش، اریک دانلد	Hirsch, Eric Donald
وورف، بنجامین لی	Whorf, Benjamin Lee	هرشکوپ، کن	Hirshkop, Ken
ویتگنشتاین، لودویگ	Wittgenstein, Ludwig	هرمان آن	Hermann, Anne
ویتمن، والت	Whitman, Walt	هریس، زلیگ	Harris, Zelig
ویتیگ، مونیک	Wittig, Monique	هریس، ویلسون	Harris, Wilson
ویشِلن، هربرت	Wicheln, Herbert	هزیود	Hesiod
ویرژیل	Virgil	هگل، گ. و. ف.	Hegel, G. W. F.
ویگوتسکی، لف	Vigotskii, Lev	هلر، جوزف	Heller, Joseph
ویل‌رایت، فیلیپ	Wheelwright, Philip	هلیدی، مایکل آ. ک.	Halliday, Michael A. K.
وِیل، فلیکس	Weil, Felix	هَلی‌وِل، استیون	Halliwell
ویلیامز، ریموند	Williams, Raymond	هندرسون، استیون	Henderson, Stephen
ویلیامز، شرلی آن	Williams, Sherley Ann	هوارد، جین	Howard, Jean
ویلی، جورج	Whalley, Goerge	هوراس	Horace
ویلیس، سوزان	Willis, Susan	هورکهایمر، ماکس	Horkheimer, Max
ویمست، ویلیام ک.	Wimsatt, William K.	هوسرل، ادموند	Husserl, Edmond
وینترز، ایوور	Winters, Yvor	هوکس، بل	hooks, bell
وینوکور، گریگوری	Vinokur, Grigorii	هوگارت، ویلیام	Hogarth, William
وینیکات، د. و.	Winnicott, D. W.	هوگو، ویکتور	Hugo, Victor
وی‌ور، ریچارد	Weaver, Richard	هولدرلین، فریدریش	Hölderlin, Friedrich
هابرماس، یورگن	Habermas, Jurgen	هولدرنس، گراهام	Holderness, Graham
هاپکینز، جانز	Hopkins, Johns	هولکویست، مایکل	Holquist, Michael
هاچن، لیندا	Hutcheon, Linda	هومبولت، و.	Humbolt, W.
هارپم، ج. ج.	Harpham, G. G.	هومر	Homer
هارتمن، جفری	Hartman, Geoffry	هوی‌زینگا، یوهان	Huizinga, Johan
هارتمن، هاینتس	Hartmann, Heinz	هویسن، آندرئاس	Huyssen, Andreas
هاردی، تامس	Hardy, Thomas	هیت، استیون	Heath, Stephen
هارک‌نس، مارگریت	Harkness Margaret	هیمل‌فارب، گرترود	Himmelfarb, Gertrude

نمایه



منتشر شده است:

ادبیات و نقد ادبی

آندره مالرو در آیینهٔ آثارش	نوشتهٔ گائتان پیکون، ترجمهٔ کاظم کردوانی
ادبیات و حقوق	نوشتهٔ فیلیپ مالوری، ترجمهٔ دکتر مرتضی کلانتریان
ادبیات‌وسنت‌های‌کلاسیک(۲جلد)	گ.هایت / محمدکلباسی، مهین دانشور
بر مزار صادق هدایت	نوشتهٔ یوسف اسحق‌پور، ترجمهٔ باقر پرهام
بوطیقای ساختارگرا	نوشتهٔ تزوتان تودوروف، ترجمهٔ محمد نبوی
دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر	ایرانا مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی
درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات	نوشتهٔ رابرت اسکولز، ترجمهٔ فرزانه طاهری
زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت	نوشتهٔ شاپور جوزکش
فرسودگی	نوشته کریستیان بوبن، ترجمهٔ پیروز سیار
کتاب بیهوده	نوشته کریستیان بوبن، ترجمهٔ پیروز سیار
موسیقی شعر	نوشتهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
نظم، فضیلت و زیبایی (تأملاتی در هنر و ادبیات)	محمود کیانوش
نورِ جهان	نوشتهٔ کریستیان بوبن، ترجمهٔ پیروز سیار
نُه‌مَقاله دربارهٔ دانته	نوشتهٔ خورخه لوئیس بورخس، ترجمهٔ کاوهٔ سیدحسینی و رادنژاد
واژگان ادبیات و گفتمان ادبی	مهران مهاجر و محمد نبوی
هفت صدا	گفت‌وگوی ریتا گیبرت با هفت نویسندهٔ امریکای لاتین، ترجمهٔ نازی عظیما

زبان و زبان‌شناسی

آواشناسی (فونتیک)	دکتر علی‌محمد حق‌شناس
پیرامون زبان و زبان‌شناسی (مجموعهٔ مقالات)	دکتر محمدرضا باطنی
چهار گفتار دربارهٔ زبان	نوشتهٔ دکتر محمدرضا باطنی
دربارهٔ زبان (مجموعهٔ مقالات)	نوشتهٔ دکتر محمدرضا باطنی
زبان: بازتاب زمان، فرهنگ و اندیشه (مجموعهٔ مقالات)	نادر جهانگیری
زبان‌شناسی اجتماعی	پیتر ترادگیل، ترجمهٔ دکتر محمد طباطبایی
زبان‌شناسی جدید	نوشتهٔ مانفرد بی‌یرویش، ترجمهٔ دکتر محمدرضا باطنی
زبان‌شناسی نوین، نتایج انقلاب چامسکی	اسمیت، ویلسون،ترجمهٔ،صادقی و دیگران
زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته	علی‌محمد حق‌شناس
زبان و مسائل دانش	نوشتهٔ نوم چامسکی، ترجمهٔ دکتر علی درزی
مسائل زبان‌شناسی نوین (ده مقاله)	نوشتهٔ دکتر محمدرضا باطنی
نشانه‌شناسی	نوشتهٔ پی‌یر گیرو ، ترجمهٔ محمد نبوی
نگاهی تازه به دستور زبان	نوشتهٔ دکتر محمدرضا باطنی
وزن‌شناسی و عروض	نوشتهٔ ایرج کابلی

تاریخ، ادبیات و فرهنگ ایران

آیین‌ها و جشن‌های کهن در ایران امروز	محمود روح‌الامینی
از آستارا تا استاراباد (آثار تاریخی گیلان و مازندران، در ۵ جلد)	منوچهر ستوده

از کیکاوس تا کیخسرو (داستان‌های شاهنامه) — نوشتهٔ محمود کیانوش
اسرارالتوحید (۲ جلد) — نوشتهٔ محمدبن‌منور، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از شفیعی‌کدکنی
اسطورهٔ زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی) — نوشتهٔ محمد مختاری
اوج‌های درخشان هنر ایران — اتینگهاوزن و احسان یارشاطر/رویین پاکباز و عبداللهی
بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران — جهانگیر یاکوجی /گزارش جلیل دوستخواه
پژوهشی در اساطیر ایران (پارهٔ نخست و دویم) — نوشتهٔ دکتر مهرداد بهار
تاریخ‌نیشابور — حاکم‌نیشابوری، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از شفیعی‌کدکنی
تازیانه‌های سلوک (نقد و تحلیل چند قصیده از سنائی) — نوشتهٔ شفیعی کدکنی
حالات و سخنان ابوسعید — ابوروح /مقدمه،تصحیح و تعلیقات از شفیعی‌کدکنی
حماسه‌ی ایران؛ یادمانی از فراسوی هزاره‌ها — جلیل دوستخواه
داستان تهمورس، گرشاسب و... — آوانگاری‌وترجمه از متن پهلوی،کتایون مزداپور
در اقلیم روشنایی (تفسیر چند غزل از حکیم سنائی) — دکتر شفیعی کدکنی
زبور پارسی (نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار) — دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
زمان و زادگاه زرتشت — گراردو نیولی، ترجمهٔ منصور سیدسجادی
شاعر آینه‌ها (بررسی‌سبک هندی‌وشعربیدل) — نوشتهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی
شاعری‌درهجوم‌منتقدان(سبک هندی و شعر حزین لاهیجی) — شفیعی‌کدکنی
شعر کودک در ایران — محمود کیانوش
صور خیال در شعر فارسی — نوشتهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی
فرهنگ و زبان گفت‌وگو به روایت تمثیل‌های مولوی — نوشتهٔ محمود روح‌الامینی
مسائل عصر ایلخانان — نوشتهٔ دکتر منوچهر مرتضوی
مشعشعیان: ماهیت فکری ـ اجتماعی و فرایند تحولات تاریخی محمدعلی رنجبر
نمودهای فرهنگی و اجتماعی در ادبیات فارسی — نوشتهٔ محمود روح‌الامینی
یاد بهار (یادنامهٔ دکتر مهرداد بهار) مجموعهٔ مقالات در فرهنگ و زبان‌های باستانی، تاریخ، ادبیات، زبان‌شناسی زبان‌شناسی همگانی و گویش‌ها؛ ویراستاران علمی: دکتر علی‌محمد حق‌شناس، دکتر کتایون مزداپور و دکتر مهشید میرفخرایی، نوشتهٔ گروه نویسندگان

هنر (سینما، موسیقی، نقاشی، معماری، عکاسی)

آوای شمال (زندگی‌نامهٔ ادوارد گریک آهنگساز نروژی) — کلر لی پوردی / علی‌اصغر بهرام‌بیگی
۱۰۱ اثرممتازازبزرگان‌موسیقی‌جهان — نوشتهٔ بوک اسپن، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی
بوی کافور، عطر یاس (مروری بر آثار بهمن فرمان‌آرا) — به کوشش زاون قوکاسیان
تاریخ‌هنرمدرن (درقطع‌رحلی، مصور و لوح‌های رنگی) — ه. ه. آرناسون،ترجمهٔ مصطفی اسلامیه
ترانهٔ زمین — نوشتهٔ کورت بلاکف، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی
ترانه‌های‌سرزمین‌مادری(زندگی‌نامهٔ‌آرام‌خاچاطوریان) — ویکتوریوسفوویچ / علی‌اصغربهرام‌بیگی
چگونه طراحی کنیم — نوشتهٔ آدریان هیل، ترجمهٔ آیلای خرمی‌نژاد
دربارهٔ نگریستن — نوشتهٔ جان برجر، ترجمهٔ فیروزه مهاجر
زندگی با پیکاسو — نوشتهٔ فرانسواز ژیلو، ترجمهٔ لیلی گلستان
زندگی شومان — نوشتهٔ جون شیسل، ترجمهٔ بهزاد باشی
سلوک روحی بتهوون — نوشتهٔ ج. و. ن. سالیوان، ترجمهٔ کامران فانی
فنلادیا (زندگی‌نامهٔ ژان سیبلیوس آهنگساز فنلاندی) — الیوت آرنولد / علی‌اصغر بهرام‌بیگی

فیلم‌های برگزیدهٔ سینمای ایران در دههٔ ۶۰	گردآورنده: زاون قوکاسیان
گفت‌وگو با بهرام بیضایی	زاون قوکاسیان
گفت‌وگو با هربرت فون کارایان	ریچارد آزبُرن / ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی
مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی	گردآورنده زاون قوکاسیان
مفهوم سکونت	نوشتهٔ کریستیان نوربری ـ شولتس، ترجمهٔ محمود امیریاراحمدی
موسیقی سنفونیک	نوشتهٔ ادوارد داونز، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی
وردی نیروی سرنوشت	نوشتهٔ دنا همفریز، ترجمهٔ ابراهیم مکلا
هنر در گذر زمان	هلن گاردنر (رحلی، مصور، لوح‌های رنگی) محمدتقی فرامرزی

علوم اجتماعی

آیندهٔ سوسیالیسم (مجموعهٔ مقالات)	سوئیزی، مکداف ترجمهٔ ناصر زرافشان
اندیشهٔ سیاسی از افلاطون تا ناتو	ویراستار برایان ردهد، ترجمهٔ کاخی /افسری
انسان اجتماعی	نوشتهٔ رالف دارندرف، ترجمهٔ غلامرضا خدیوی
باهم‌نگری و یکتانگری (مجموعهٔ مقالات)	نوشتهٔ باقر پرهام
بن‌لادن: حقیقت ممنوع	نوشتهٔ ژان ـ شارل بریزار، ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر
پایان دموکراسی	نوشتهٔ ژان ـ ماری‌گنو، ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر
پدیدهٔ جهانی شدن	نوشتهٔ فرهنگ رجایی، ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ
پس از امپراتوری	نوشتهٔ امانوئل تُد، ترجمهٔ عبدالوهاب احمدی
پسامدرنیسم در بوتهٔ نقد (مجموعهٔ مقالات)	گزینش و ویرایش خسرو پارسا
تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ	نوشتهٔ داریوش آشوری
تکامل نهادها و ایدئولوژی‌های اقتصادی	ای.ک. هانت / سهراب بهداد
تکوین دولت مدرن	نوشتهٔ جانفرانکو پوجّی، ترجمهٔ بهزاد باشی
جامعه‌ی انفورماتیک و سرمایه‌داری (مجموعهٔ مقالات)	گزینش و ویرایش خسرو پارسا
جامعه‌ی نمایش	گی دُبور، ترجمه‌ی بهروز صفدری
جان‌لاک و اندیشهٔ آزادی	نوشتهٔ دکتر فرشاد شریعت
جهان به کجا می‌رود؟ (ویراست دوم)	نوشتهٔ آدام شاف، ترجمهٔ فریدون نوائی
جهان‌پس‌از ۱۱ سپتامبر (استراتژی‌امپریالیسم‌درهزارهٔ‌سوم)،	تألیف، گردآوری و ترجمهٔ احمد سیف
جهان واقعی دموکراسی	نوشتهٔ سی. بی. مک‌فرسون، ترجمهٔ دکتر علی معنوی
جهانی‌شدن باکدام هدف؟	نوشتهٔ مکداف، سمیر امین و... ترجمهٔ ناصر زرافشان
جهانی کردن فقر و فلاکت(مجموعهٔ مقالات)	گردآوری و ترجمهٔ احمد سیف
چشم‌انداز سوسیالیسم مدرن	نوشتهٔ آدام شاف، ترجمهٔ فریدون نوائی
حق مردم در تغذیهٔ خویش	برتران هرویو، ترجمه بهروز صفدری
درآمدی تاریخی بر نظریهٔ اجتماعی	نوشتهٔ الکس کالینیکوس، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی
رویکرد و روش در اقتصاد	نوشتهٔ فریبرز رئیس‌دانا
سرمایه‌داری در عصر جهانی شدن	سمیر امین / ناصر زرافشان
سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر	ماکس رافائل / علی‌اکبر معصوم‌بیگی
شاخهٔ زرین	جیمز جرج فریزر، ترجمهٔ کاظم فیروزمند
شهرنشینی در ایران	نوشتهٔ فرخ حسامیان، گیتی اعتماد و محمدرضا حائری
فلسطین بهار ۸۱، (به روایت اینترنت)،	ترجمهٔ فیروزه مهاجر و سحر سجادی

فلسفه و اندیشهٔ سیاسی سبزها نوشتهٔ اندرو دابسون، ترجمهٔ محسن ثلاثی
فهم نظریه‌های سیاسی نوشتهٔ توماس اسپریگنز، ترجمهٔ فرهنگ رجایی
قرارداد اجتماعی نوشتهٔ ژان ـ ژاک‌روسو، **متن و در زمینهٔ متن** ترجمهٔ مرتضی کلانتریان
قوم لُر (پژوهشی دربارهٔ پیوستگی قومی و پراکندگی لُرها در ایران) سکندر امان‌اللهی بهاروند
کوچ‌نشینی در ایران (پژوهشی دربارهٔ ایلات و عشایر) سکندر امان‌اللهی بهاروند
گروندریسه، مبانی نقد اقتصاد سیاسی (۲جلد) کارل مارکس / باقر پرهام و احمدتدین
مانیفست پس از ۱۵۰ سال نوشتهٔ لئو پانیچ، کالین لیز، ترجمهٔ حسن مرتضوی
مثلث سرنوشت (امریکا، اسرائیل‌وفلسطینی‌ها) نوم چامسکی، ترجمهٔ هرمز همایون‌پور
مدرنیتهٔ سیاسی نوشتهٔ موریس باربیه، ترجمهٔ عبدالوهاب احمدی
مقدمه‌ای بر تحلیل سیاسی استریکلند؛ وید؛ جالستون، ترجمهٔ علی معنوی
منش‌فردوساختاراجتماعی (روان‌شناسی‌نهادهای‌اجتماعی) گرت،رایت‌میلز /اکبرافسری
نظریهٔ اجتماعی کلاسیک نوشتهٔ یان کرایب، ترجمهٔ شهناز مسمیٰ‌پرست
نظریهٔ اجتماعی مدرن (از پارسونز تا هابرماس) یان کرایب، ترجمهٔ عباس مخبر
«همیشه»**بازار** (سیری در روابط اجتماعی بازارهای ایران) نوشتهٔ مینا جباری

با همکاری انجمن جامعه‌شناسی ایران:

۱. برگزیدهٔ مقالات ارائه شده به اولین همایش ملی آسیب‌های اجتماعی در ایران.
جلد یکم: **آسیب‌های اجتماعی و روند تحول آن در ایران**
جلد دوم: **اعتیاد و قاچاق مواد مخدر**
جلد سوم: **پرخاشگری و جنایت**
جلد پنجم: **روسپیگری، کودکان خیابانی و تکدی**
جلد ششم: **مسائل و جرایم مالی ـ اقتصادی و سرقت**
۲. مسائل اجتماعی ایران (مجموعهٔ مقالات)
۳. آسیب‌های اجتماعی ایران (مجموعهٔ مقالات)
۴. بررسی مسائل اجتماعی ایران (مجموعهٔ مقالات)

فلسفه

استقرار شریعت در مذهب مسیح نوشتهٔ هگل، ترجمهٔ باقر پرهام
تاریخ فلسفه در قرن بیستم نوشتهٔ کریستیان دولا کامپانی، ترجمهٔ باقر پرهام
تبارشناسی اخلاق نوشتهٔ فریدریش نیچه، ترجمهٔ داریوش آشوری
جهان‌بینی علمی نوشتهٔ برتراند راسل، ترجمهٔ حسن منصور
چنین گفت زرتشت فریدریش نیچه، ترجمهٔ داریوش آشوری
حقوق طبیعی و تاریخ نوشتهٔ لئو اشتراوس، ترجمهٔ باقر پرهام
درآمدی به ایدئولوژی نوشتهٔ تری ایگلتون، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی
در دفاع از «تاریخ و آگاهی طبقاتی» گئورگ لوکاچ، ترجمهٔ حسن مرتضوی
دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفیِ ۱۸۴۴ کارل مارکس / حسن مرتضوی
دموکریتوس پل کارتلج، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی
روشن‌نگری چیست؟ (مجموعهٔ مقالات از کانت، هردر، و...) ترجمهٔ سیروس آرین‌پور
غروب بت‌ها نوشتهٔ فریدریش نیچه، ترجمهٔ داریوش آشوری

فلسفهٔ کانت: بیداری از خواب دگماتیسم نوشتهٔ میرعبدالحسین نقیب‌زاده
فلسفهٔ هنر از دیدگاه مارکس نوشتهٔ میخائیل لیف شیتز، ترجمهٔ مجید مددی
گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، دریدا و لیوتار (ویراست دوم) نوشتهٔ شاهرخ حقیقی
مارکس و آزادی تری ایگلتون، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی
مبانی فلسفه (آشنایی با فلسفهٔ جهان از زمان‌های قدیم تا امروز) آصفه آصفی
مقدمه بر فلسفهٔ تاریخ هگل نوشتهٔ ژان هیپولیت، ترجمهٔ باقر پرهام
نشانه‌های روشنفکران ادوارد سعید، ترجمهٔ محمد افتخاری
نظم گفتار (درس افتتاحی در کُلژ دو فرانس) میشل فوکو، ترجمهٔ باقر پرهام
واگنر در بایرویت، نیچه علیه واگنر فریدریش‌نیچه/ابوتراب سهراب و عباس کاشف
هگل (دربارهٔ فلسفه) ریموند پلنت، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی
هگل جوان: در تکاپوی کشف دیالکتیک نظری، میلان زنوی / محمود عبادیان
یک بار دیگر: روشنی‌یابی چیست؟ بارت، مندلسزون، کانت... / سیروس آرین‌پور
منطق صوری (جلد ۱ و ۲) دکتر محمد خوانساری

روان‌شناسی

دیکتاتورها بیمارند: ناپلئون، هیتلر، استالین آنتون نویمایر /دکتر علیرضا میناگر
رشد و تحوّل شناختی نوشتهٔ الکساندر رومانوویچ لوریا، ترجمهٔ حبیب‌الله قاسم‌زاده
راهنمای روش‌های اصلاح و تغییر رفتار کودکان برای والدین و مربیان محمدعلی نظری
روان‌شناسی اخلاق تألیف دکتر پروین کدیور
روان‌شناسی برای معلمان (روان‌شناسی رشد) دیوید فونتانا، ترجمهٔ مهشید فروغان
روان‌شناسی زنان جانت شیبلی هاید، ترجمهٔ دکتر اکرم خمسهٔ
روان‌شناسی ویگوتسکی(سیر و تحول اندیشه‌ها) کوزولین، ترجمهٔ حبیب‌الله‌قاسم‌زاده
روش‌های بازی‌درمانی کداسن، شفر، ترجمهٔ سوسن صابری، پرویوش وکیلی
روان‌شناسی پرورشی (روان‌شناسی یادگیری و آموزش) دکتر علی‌اکبر سیف

علم

آموزش و آزمون فیزیک لیندا هیوتینک، احمد شایگان و محمدابراهیم ابوکاظمی
جهان در مغز تألیف دکتر عبدالرحمن نجل‌رحیم
خاستگاه آگاهی (۱) نوشتهٔ جولیان جِینز، ترجمهٔ دکتر خسرو پارسا و دیگران
خاستگاه آگاهی (۲) نوشتهٔ جولیان جِینز، ترجمهٔ دکتر خسرو پارسا و دیگران
خاستگاه آگاهی (۳) نوشتهٔ جولیان جِینز، ترجمهٔ دکتر خسرو پارسا و دیگران
کاربرد بالینی گازهای خون و تعادل اسید و باز نوشتهٔ دکتر مسعود علی‌پور
کسوف نوشتهٔ جک ب. زیرکر، ترجمهٔ مهدی جهانمیری
منشأ عالم، حیات، انسان و زبان گروه نویسندگان، ترجمهٔ جلال‌الدین رفیع‌فر
نشانه‌ها و معاینهٔ بالینی بیماری‌های قلب و عروق نوشتهٔ علی‌اکبر توسلی

آموزش و پژوهش

اصول اساسی برنامه‌ریزی درسی و آموزش رالف تایلر، ترجمهٔ علی تقی‌پورظهیر
به‌سوی یادگیری برخط(الکترونیکی) بروور...، ترجمهٔ فریده‌مشایخ،عباس‌بازرگان

جستجو در راه‌ها و روش‌های تربیت	توران خمارلو (میرهادی)
کتاب کار مربی کودک	توران خمارلو (میرهادی)
درسنامهٔ پژوهش پیمایشی	الرک / سِتِل، دکتر نظام‌شهیدی، ویراستار محمود متحد
روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی	پاتریک مک‌نیل، ترجمهٔ محسن ثلاثی
روش‌های تحقیق در علوم رفتاری	تألیف دکتر سرمد، دکتر بازرگان، دکتر حجازی
سبک و شیوه در مقاله‌های تحقیقی، گزارش‌ها و پایان‌نامه‌ها	کارول‌اسلید/نظام‌شهیدی
مبانی و اصول آموزش و پرورش	نوشتهٔ دکتر علی تقی پورظهیر
مقدمه‌ای بر برنامه‌ریزی درسی و آموزشی	نوشتهٔ دکتر علی تقی پورظهیر

حقوق

اندیشه‌های حقوقی،	فیلیپ مالوری، ترجمهٔ دکتر مرتضی کلانتریان
اصول روابط بین‌الملل (ویراست چهارم)	نوشتهٔ هوشنگ عامری
بشریت و حاکمیت‌ها (سیری در حقوق بین‌الملل)	شمیلیه ـ ژاندرو / مرتضی کلانتریان
بررسی یک پروندهٔ قتل	زیر نظر میشل فوکو، ترجمهٔ دکتر مرتضی کلانتریان
حقوق بین‌الملل خصوصی	نوشتهٔ دکتر محمد نصیری
نقش زور در روابط بین‌الملل	نوشتهٔ آنتونیو کاسه‌سه، ترجمهٔ مرتضی کلانتریان
یک‌رأی داوری و دو نقد	رنه ـ ژان دوپویی و...، ترجمهٔ دکتر مرتضی کلانتریان

تاریخ

آفرینش و تاریخ (۲ جلد)	نوشتهٔ طاهر مقدسی، ترجمه و تعلیقات شفیعی‌کدکنی
تاریخ جامع موسیقی (جلد ۴)	ویلیام آستین، ترجمهٔ بهزاد باشی
تاریخ زمین‌لرزه‌های ایران	امبرسز، ملویل، ترجمهٔ ابوالحسن رده
تاریخ عرب	نوشتهٔ فیلیپ حتی، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده
سازندگان دنیای کهن	گروترود هارتمن، ترجمهٔ حسن مرتضوی
سنت روشنفکری در غرب (از لئوناردو تا هگل)	برونوفسکی، مازلیش،/ لی‌لا سازگار
سفرنامهٔ ابن‌بطوطه (۲ جلد)	ترجمهٔ دکتر محمدعلی موحد
عصر نهایت‌ها: تاریخ جهان ۱۹۱۴ـ۱۹۹۱	اریک هابسبام، حسن مرتضوی
کشف خزرستان	نوشتهٔ ن. گومی‌لی‌یف، ترجمهٔ ایرج کابلی